
الدكتور عبد الكريم حسن
المنهج الموضوعي
نظرية وتطبيق

المَنهَج المَوضوعيّ

نظرية وتطبيق

الطبعة الأولى
1411هـ - 1990م

الدكتور عبد الكريم حسن

المنهج الموضوعي

«La Thématique»

نظرية وتطبيق

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الإهداء

إلى سميرة . . ويمان

مقدمة

مصادر النقد الموضوعي

لنتأمل في هذا التحديد الذي يقدمه الفيلسوف الايطالي « بيك دو لا ميراندول » «Pic de la Mirandole» للأدب :

« الأدب سلّـم ننزل درجاته حيناً فنمزق وحدته بقوة عملاقة ونفتتها على غرار ما حلّ بجسد « أوزيريس » ، ونصعد درجاته حيناً آخر بكل ما تمنحنا إياه طاقة « أپولون » فنجمع في وحدة جديدة ما تبعثر من أشلاء أوزيريس »[1](*) .

---

(1) «Onze études sur la Poésie moderne», J.P. Richard, éd, seuil, Paris. 1964, P. 8

(*) في الأسطورة المصرية أن « أوزيريس » هو الذي أخرج قومه من البربرية ، وأسبغ عليهم نعمة القوانين وعلمهم عبادة الآلهة . وهو أول من أدخل زراعة الحبوب إلى مملكته وأول من قطف الثمار وأرسى الدعائم تحت أغصان الكرمة .

وعندما رغب « أوزيريس » في تعميم خيراته على الجنس البشري ، أوكل إلى أخته وزوجته « إيـزيس » مهمة الحكم ، وراح يجوب الآفاق ، وينشر اكتشافاته في أصقاع الأرض . وعندما عاد إلى بلاده عاد مثقلاً بالهدايا التي قدمتها له الأمم اعترافاً بالجميل .

ويبدو أن الغيرة ملكت قلب أخيه « سيث Seth » الذي دبر مؤامرة للتخلص منه بمساعدة اثنين وسبعين من رجاله . وتمكّـن « سيث » من خداع « أوزيريس » فوضعه في صندوق خشبي ورمى به في النيل . وما لبث تيار النهر أن قذفه إلى البحر الذي حملته أمواجه إلى « بيبلوس » على الشاطىء السوري . وهناك على الشاطىء نبتت شجرة كبيرة بسرعة مذهلة ثم فتحت جذعها لاستقبال الصندوق والانطواء عليه . وعلمت « إيزيس » بكل ما جرى فراحت تبحث عن أخيها وزوجها وتمكنت من استعادة الصندوق الذي يحتويه . وكان على « إيزيس » أن تبحث عن ابنها « حورس » الذي كانت إلهة الشمال « بوتو » قد أنقذته من يدي عمه الشرير « سيث » . وفي تلك اللحظات التي تركت فيها « إيزيس » الصندوق في مكان ما من البرية مطمئنة عليه ، كـان « سيث » في رحلة للصيد يطارد فيها ثوراً برياً فوقعت عيناه على الصندوق واستطاع التعرف على جسد « أوزيريس » فمزقه أربع عشرة مزقة نثرها كيفما اتفق هنا وهناك . ولعل هذا ما يفسر كثرة قبور « أوزيـريس » في مصر . ولكن آخرين يقولون إن « إيزيس » التي كانت تدفن كل قطعةٍ من جسد أخيها في المكان الذي تجده فيه ، لم تكن تدفن الجسد حقيقة وإنما كانت تدفن صور أخيها وزوجها الإله من أجل أن يعبده الجميع ؛ ومن أجل ألا يتمكن « سيث » من العثور على القبر الحقيقي لـ « أوزيريس » . إن « أوزيريس » في تشويهه وتمزيقه ، وبعثه على يد « إيزيس » و« نيفتيس » إنما يرمز إلى مأساة الوجود الإنساني ؛ هذا الوجود المرصود بـالموت والمتغلب =

نقدٌ وشعرٌ . . . وعيٌ على وعي . . .

الدراسة التي نقدمها الآن تحاول أن تنسج الخيوط الرئيسية لإحدى المـدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف « جان بيير ريشار » «J.P.Richard» . وستعمد هذه الدراسة - في الدرجة الأولى - إلى إضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الشعري . فالشعر بحث ، والنقد بحثٌ عن هذا البحث . ومنذ ثلاثين عاماً وهذا الناقد الكبير ينقّـل مصباحه النقدي بين العديد من التجارب الإبداعية ، يرصـد الإشعاعـات التي يرسلهـا والإشعاعـات التي يتلقاها ، ثم يلملمها من جديد واعياً لما يضيئه ، وواعياً بما يستضيئـه ، في تفاعـلٍ خلّاقٍ بين النقد والشعر .

= دورياً على الموت . وأما « أبولون » في الأسطورة اليونانية ، فإنه يحتفظ لنفسه بالرقم (7) ؛ رقم الكمال . إنه الرقم الذي يوحّـد رمزياً بين السماء والأرض ؛ بين مبدأ الأنوثة ومبدأ الذكورة ؛ بين الظلمات والنور .

ولعلنا نستطيع الآن أن نفهم التحديد السابق للأدب من خلال المقارنة المستمرة بين الرمزين الأسطوريين :

- فإذا كان «أبولون» إلهاً شمسياً ينتمي إلى عالم النور ، فإن « أوزيريس » إلهٌ أرضيٌّ ينتمي إلى العالم السفلي .

- وإذا كان « أوزيريس » على غرار « ديونيزوس » يندفع بأهوائه وعواطفه ، فإن «أبولون» رمـز السيطرة عـلى الذات في أقصى حالات هياجها . وبهذا المعنى فإن « أوزيريس » نهبُ عواطفه التي تبعثره في شتى الاتجاهات ، بينما «أبولون» رمز الروحانية في أقصى مظاهرها . إنه واحدٌ من أروع رموز الارتقاء الانساني .

- ولعله من المفيـد أن ندفـع المقارنـة بين الرمزين إلى أقصـاها فنقـول إن « أوزيريس » رمـزٌ للمضمون بينـما «أبولون» رمزٌ للشكل . وهنا نقبض على العمق في التحديد السابق . فالنزول على درجات السلم يعني النزول إلى التجربة الحياتية بتفاصيلها وغرائزها . وهذا ما نعبّـر عنه بتمزق المبدع وتبعثر عواطفه وآلامه . وأما الصعود على درجات السلم فإنه يعني جمع العواطف المبعثرة في صورةٍ ؛ توحيدها في قالبٍ ، إخراجها من الظلمات إلى النور ؛ إنه يعني وضع المضمون الممزق في شكلٍ موحّـدٍ جميل .

وفي رأي « نيتشه » فإن روعة التراجيديا اليونانية تتمثل في لحظة التلاقي بين «أبولون» و« ديونيزوس » . فإذا عرفنا أن « ديونيزوس » ليس إلا ظهوراً من ظهورات « أوزيريس » ، عرفنا أن الفيلسوف الإيطالي في جمعه بين «أبولون» و« أوزيريس » إنما يقدم تعريفاً للأدب في أعلى مراتبه . أنظر :

— «Dictionnaire des Symboles», «Jean Chevalier» et «Alain Gheerbrant», éd. Jupiter, Paris 1973-1974, 1er volume, P. 88, et 3ème volume, P.P. 337-338.

— «Le Rameau d'or» «James Frazer»,traduction française, éd. «Robert Laffont», Paris, 1983, 2ème tome, P.P. 412 ... 415.

— «Les Mythes grecs», «Robert Graves», éd. Fayard, Paris 1967, (plusieurs endroits), traduit de l'anglais par Mounir Hafez.

— «Histoire de l'art», éd. Livre de Poche, Paris, 1976, 1er volume P.P. 7... 37 et P.P. 159... 172.

— «La Naissance de la tragédie», Friedrich Nietzch, Traduction française, éd. Gallimard, Paris, 1977, p.p. 41... 156.

أوَليس لنا أن نستخلص من جملة ما يمكن استخلاصه من التحديد السابق للأدب أن « أپولون » في علاقته بـ « أوزيريس » إنما يمثل علاقة الناقد بالشاعر ؟ أفلا يعكف الناقد على التجربة الشعرية الممزقة ، يلملم من خيوطها ، ويقارب بين خطوطها ، ليصل في لحظةٍ جامعةٍ إلى بناءٍ متجانسٍ للكون الشعري ؟

هكذا نجد أنفسنا أمام الحلقة المفرغة الأولى في نقد الشعر :

« فهذا النقد يحتاج إلى اللا تجانس من أجل اكتشاف التجانس . إنه لا يمكنه التوصل إلى روعة « أپولون » الطالع للنهار إلا من خلال عذاب « أوزيريس » الممزق الضائع في ظلال اللا معنى »[1] .

ولما كان الوصول إلى روعة « أپولون » لا يمكن أن يكون إلا من خلال عذاب « أوزيريس » ، فلقد تحتم علينا أن نجمع الأطراف الممزقة من أجل الوصول إلى روعة الجسد الإبداعي بكامله وكلّيته .

ومن هنا ، فإن عملنا يأتي وعياً على وعي . فلئن وقف « ريشار » ملياً أمام نثار التجارب الإبداعية الممزقة لكي يعيد بناءها في خلقٍ متكامل ، لقد وقفنا أمام نثار التجربة النقدية الريشارية من أجل الوصول إلى بناء المنهج الموضوعي الريشاري .

ولقد حاولنا أن نقدم هذا المنهج بلغة المفاهيم «Language Conceptuel» ؛ لغة الفلسفة بدلاً من لغة الصور الشعرية ؛ لغة الأدب . وذلك لأن الأدب في هذا السياق الذي نضعه فيه إنما هو تنظيرٌ للأدب لا عرضٌ للإبداع الأدبي .

وكان علينا من أجل ذلك أن نقرأ الأعمال الكاملة للناقد « ريشار » ، وأن نفرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي ، ثم نلملم الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من أجل حياكتها وتقديمها في ثوب جديد .

وهكذا فإن تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعدّ مجرد نقلٍ من لغةٍ إلى أخرى ، وإنما إعادة خلق . فناقدنا « ريشار » لم يقدّم منهجه في يومٍ من الأيام على النحو الذي قدمناه . وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعاً للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية وحسب ، وإنما في اللغات الأخرى . ولا بد من التأكيد على أن المفاهيم «Les concepts» التي نقدمها في هذه الدراسة إنما تقتصر على التجربة النقدية الريشارية فنحن لم نبحث عن المفاهيم النقدية للمنهج الموضوعي عند النقاد الموضوعيين الآخرين ، وإنما بحثنا عنها عند « ريشار » بالتحديد . وهذا لا يعني أنه

1- «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 10

لا توجد خيوط وصلٍ بين التجارب النقدية المختلفة لهؤلاء النقاد ، فما أكثر هذه الخيوط .

وإنما نحصر عملنا في إطار التجربة النقدية الريشارية لأنها تبدو لنا الأكثر خصوبةً وتماسكاً وتطوراً في ميدان النقد الموضوعي .

ولما كانت دراستنا للمنهج الموضوعي دراسةً مفهومية ، فلقد توجب علينا أن نسقط تقسيم الدراسة إلى فصول ، وأن نصنفها في مفاهيم منطلقين من المفهوم الرئيسي الذي هو « الموضوع » «Le Thème» إلى المفاهيم التي ولّدناها منه بحيث يفضي كل مفهومٍ الى الآخر بشكلٍ عفوي ودونما قسرٍ أو إجهاد .

هكذا أخرجنا الى النور مفاهيم كثيرة كمفهوم الموضوع والمعنى والحسية والخيال والعلاقة . . الخ . . . بما يقدّم المنهج الموضوعي في وحدةٍ متكاملة .

وإنني لأجد الفرصة سانحةً لكي أتوجه إلى الباحثين العرب من أجل قراءة النقد العربي قراءةً مفهوميةً تحدّد في مرحلةٍ أولى خصوصية المفاهيم النقدية عند كل ناقد ، وفي مرحلةٍ ثانيةٍ تطور هذه المفاهيم .

وأعتقد شخصياً أن هذه هي أفضل طريقة لوصل القديم بالحديث ، وبناء تقاليد نقديةٍ عربيةٍ أصيلة ننطلق منها ونعود إليها في أصالةٍ وتجاوزٍ وإبداع . وعلى غرار ما يقول الفيلسوف الفرنسي « غاستون باشلار » «Gaston Bachelard» من أنه لا توجد فلسفة أكثر تطوراً من فلسفةٍ أخرى ، وإنما المفاهيم الفلسفية العلمية هي التي تتطور [1] ، أقول ـ على غرار ذلك ـ فإنه لا توجد مدرسة نقدية أكثر تطوراً من مدرسةٍ أخرى ولكن المفاهيم النقدية هي التي تتطور .

وإذاً ، فإنه يتوجب علينا التقاط المفاهيم النقدية وتتبع مسارها التاريخي من أجل الوصول بها إلى أبعد عمقٍ ممكن .

وإذا كنت لا أنكر بعضٍ الدراسات النقدية العربية التي تركز على مفاهيم معينة كمفهوم المعنى والشكل ، إلا أن هذه الدراسات لا تعزل المفاهيم بعضها عن بعض وهذا ما يحولها إلى خليطٍ مشوش في أغلب الأحيان ، عدّ عن أنها لا تمرّ من قريبٍ أو بعيدٍ على مفاهيم كثيرة كمفهوم العلاقة والوظيفة والبنية . . الخ . .

وقد يقول قائل : ولكن هذه المفاهيم حديثة . فأقول : إنني لا أهدف إلى

---

(1) «La Pbilosophie du non», G. Bachelard, éd. P.U.F. 6 ème édition 1973, Paris P.P. 22- 23.

إسقاط الحديث على القديم ، ولا أتكلف إرجاع كل حديث إلى القديم . فبعيداً عن التمحّل والتكلف أرى أن المهمة التاريخية التي تقع على عاتقنا إنما تكمن في ربط الحاضر بالماضي بأسلحة فكرية ونقدية حديثة . وهذا ما يجنبنا خطرين اثنين : فأما الأول فهو الدوران في حلقة الثقافة الغربية . وهنا فإن الباحث العربي المسلح بالثقافة الغربية إنما يبقى في إطارها ، ويعمّق مفاهيمها هي ، لا المفاهيم الثقافية لأمته . وأما الثاني فهو الدوران في حلقة الثقافة العربية حيث الدارس العربي التقليدي لا يفعل أكثر من إعادة صياغةٍ للتراث .

إن ما أطالب به هو الإمساك بالمفاهيم أو أشباح المفاهيم التي نبتت في تراثنا من أجل تطوير هذا التراث . أفلا تجد أن أي نقدٍ غربي وأي فكرٍ غربي لا يكف عن العودة بمفاهيمه إلى جذورها الأولى . أوليس هذا هو الذي يجعل من الثقافة الغربية وحدةً متكاملة تتطور وتتعمق في كل الاتجاهات ؟ إن هذا ـ في رأيي ـ من أهم ما يميز الثقافة الغربية من الثقافة العربية . فالأولى ثقافةٌ مستمرة ، والثانية ثقافةٌ منقطعة . وللعودة الى البدء نقول : إن الإنتقال بالخلق الإبداعي أو النقدي من نثراته الشاردة إلى كليته وكماله هو نهجٌ بحدّ ذاته ؛ هو طريقةٌ في التفكير . وربما أفضت هذه الطريقة إلى شفافيةٍ مطلقة ؛ أعني أنها ربما أفضت إلى الحقيقة .

يقول « غوته » : « أتريد أن تنفذ إلى اللامتناهي «L'infini» ؟ فلتتقدم إذاً دون توقف وعبر كل الاتجاهات في المتناهي «Le fini» .

أتريد أن تستمدّ من الكلّ «Le tout» حياةً جديدة ؟ فلتبصر الكلّ إذاً في أصغر الأشياء .

إن مَن سافر في العناصر كلها ، من ماءٍ وهواءٍ ونارٍ وتراب ، سينتهي إلى الاقتناع بأنه لم يعد من نفس الجوهر »[1] .

هكذا تأخذ الحكمة التي أطلقها « آبي ڤاربر » « Aby Warbur » معناها الكبير : « إن الله في التفاصيل » «Le bon Dieu est dans les détails» [2] (*) .

فالانتقال من النسبي إلى المطلق ؛ من الجزئي إلى الكلي ؛ من المحدود إلى

(1) «Goethe», par Pierre Garnier, éd. Seghers, Paris, 1960, p. 201

(2) «Les chemins actuels de la critique» Coll, 10/18 , éd. Union générale des éditions, Paris, 1968, p. 247.

(*) على ألا يغيب عن بالنا ما يحمله اسم « الله » هنا من معاني الحق والحقيقة .

اللامحدود . . . هو الطريقة التي ينتهجها « غوته » في بحثه عن الحقيقة .

والحقيقة - في ما أرى - هي آخر عمقٍ يصل إليه الوعي . هكذا أمنح الحقيقة بعداً إنسانياً ، وأضفي عليها صفةً نسبيةً ومطلقةً في نفس الوقت .

وما من شك في أن كل فلسفة إنما تأتي لتكمّـل ما بدأته الفلسفات السابقة فتزود الوعي بعمقٍ جديد .

فما هو الوعي الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي ؟
هذا ما سنؤجل الإجابة عنه مؤقتاً .

ويبدو لي أن الوعي الإنساني يرتسم في دوائر . فكل فلسفة إنما تـأتي لتعي العالم - على طريقتها الخاصة - بدءاً من نقطةٍ مركزية . وحول هذه النقطة المركزية ؛ على محيط الدائرة ، تتجمع المفاهيم الفلسفية السابقة بما يشكل هامش الفلسفة الجديدة . وعندما يصبح الجديد قديماً ، ينتقل إلى الهامش ليحلّ ما هو أكثر جدةً محلّـه في نقطة المركز .

هكذا نرى أن ما كان يشكل هامشاً في الفلسفات القديمة أصبح يشكل مـركزاً في ما بعد . فمن فلسفةٍ تتخذ من المحرك الأول مركزاً ، إلى فلسفةٍ يكون الله فيها أو البنية أو الوعي الوجودي أو الجوهر المتسامي مركزها .

وهذا ما ينسحب على المناهج النقدية حيث ترى كل منهجٍ يقوم على مفهومٍ مركزيٍ تتمحور حوله بقية المفاهيم .

والمفهوم المركزي الذي تلتفّ حوله المفاهيم الأخرى في المنهج الموضوعي هو « الموضوع » . فعلى محيط الموضوع تتجمع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة . . . ، مما يقدم الموضوعية كمنهجٍ متكاملٍ في التحليل والتفكير .

ولعل صورة الدائرة التي قـدّمناهـا تخطّ فهماً جـديداً لمفهـوم التحولات «Les transformations» . فالتحولات بهذا المعنى تصبح تحـولاتٍ في جغرافيـة الوعي . ولكنّ هذه الجغرافية الجديدة تحمل معها مناخاً جديداً يكتسب معه كل وعيٍ جديـدٍ خصوصية جديدة .

إن التحولات من محيط الدائرة إلى مركزها ، ومن مركزهـا إلى محيطهـا يقدم الوعي الإنساني في صورته الرائعة ؛ صورة النفي الجدلي ؛ النفي الخلاق .

فالتحول في مـركز الـدائرة لا يعني نفي المـراكز السـابقة التي أصبحت على المحيط ، ولكنـه يستفيد منهـا ويكتمل بهـا لأنها هـامشه وفضـاؤه الفكري . وبهـذا

المعنى ، فإن الفلسفات الإنسانية تصبح مكمّلة لبعضها ، لا بصورةٍ خيطيةٍ ، وإنما في العمق ؛ إنها أسوارٌ لبعضها في نفس الوقت الذي تنفتح فيه كنوافذ على بعضها . فكل فلسفةٍ إنما تأتي لتعمّق ما لم يكن مركز الدائرة في الفلسفات التي سبقتها . وبذا يصبح البحث عن الحقيقة بحثاً عن العمق ، وتصبح الحقيقة آخر عمقٍ يصل إليه الوعي .

فلنعد إلى سؤالنا السابق : ما الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي من وعي ؟ لعل دراستنا في مجملها تشكل الإجابة على هذا السؤال . ولكنه إذا كان لا بدّ من الإيجاز فإنه سيكون أن المنهج الموضوعي يعلمنا أن نحاكم معرفتنا بشكلٍ جدلي . ولا أدل على ذلك من إلقاء نظرةٍ شموليةٍ نرى معها كيف تتعدد مستويات الوعي الجدلي فيه .

فإذا أراد « ريشار » أن يحـدد منهجه ، ألفيته لا يكتفي بتحديـده من داخله ، وإنما يسعى إلى تحديده من خارجه ؛ أعني من خلال مقارنته بالمناهج الأخرى التي تتصل به من قرب .

وإذا أراد « ريشار » أن يعالج بعداً دلالياً ، عالجه عبر ذاته وعبر نقيضه . فعلم الدلالة «La Sémiologie» يعلمنا كيف نحدّد الأشياء بأضدادها . إن خبـرتنا بـالأفقي «L'horizontal» تتعمق حين نقابله بالعمودي «Le Vertical» . ومعرفتنا بالداخل «Le dedans» تزداد حين نضعه إزاء الخارج «Le dehors» . . وهكذا .

إن تحديد الأشياء بمقابلاتها يشكل مقولة تصنيفية «Catégorie Classificatoire» بالغة الأهمية في النقد والتحليل .

والوعي الموضوعي وعيٌ بالذات والعالم والعلاقة بين الذات والعالم . ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل من الوعي الموضوعي وعياً وثيق الصلة بالوعي الفلسفي .

و« المُحـالَّـةُ » «L'immanence» [1] مستـوىً آخـر من مستـويـات الـوعي

---

(1) درج العـديد من الأدبـاء والمترجـين العرب عـلى استخدام كلمـة « المحايثـة » كمقـابـلٍ للكلمـة الفـرنسيـة «immanence» . ولست أجد لهذه الترجمة وجهاً . فإذا عدنا إلى الفرنسية وجدنا الأصل اللاتيني لهذه الكلمة «immanens» يفيد توحّـد كينونةٍ «être» مع كينونةٍ أخرى ؛ أي حلولها فيها .

وفي فلسفة « سبينوزا » أن الله حالٌ في العالم «Dieu est immanent au monde» ، لا بمعنى أنه كان خارجه وأصبح في داخله وإنما بمعنى أن الله والعالم واحد . وإذا عدنا إلى اللغة العربية وجدنا أن المعاني التي تأخذها « حيث » في المعاجم وكتب النحو لا تسعف كثيراً أصحاب الرأي بـ « المحايثة » .
هذا إلى أنني لا أرى فعلاً كيف يصحّ أن نقلب الظرف فعلاً ، ثم نشتق من الفعل صيغةً من صيغ المصدر أو اسم الفاعل ، لنصل في النهاية إلى كلمةٍ لا تؤدي المعنى الذي تؤديه في الفرنسية .

هكـذا نفرد كلمـة « الحلولية » للكلمـة الفـرنسيـة «incarnation» بينـما نفـرد « المحـالَّـة » أو « التحـالّ » لـ

الموضوعي . فالمنهج الموضوعي يتناول النص من داخله ، حيث يحلّ الناقد في النص مستعيداً بذلك حياة المبدع لنصه ومستبعداً ما يحيط بالنص من عوامل خارجية .

وعلى الرغم من أن « ريشار » لا ينفي أن يكون النص الإبداعي نتاجاً تاريخياً ؛ أي وليد ظروفٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ وثقافيةٍ واقتصاديةٍ معينة ، فإنه لا يدرس النص من خلال تأثير هذه العوامل الخارجية فيه ، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره . وليس على الناقد إلا أن يضع نفسه في المستوى الذي يختاره لنفسه دون أن يخلط بين المستويات . إن الوعي الموضوعي لا يتناول الإبداع الأدبي كإبداع جماعي ، وإنما كإبداع فردي . إنه يكتفي بدراسته للإنتاج الابداعي دون أن يخوض في إنتاج الإنتاج الإبداعي .

هذه هي بعض مستويات الوعي التي يزودنا بها المنهج الموضوعي . وقد يقول قائل : ولكن مستويات الوعي هذه سابقة للمنهج ، فهي موجودة في الفلسفة قبل أن توجد في النقد . إننا نجدها عند « سبينوزا وهيغل وهوسرل وسارتر » . . . . الخ ، قبل أن تكون عند « ريشار » . وهذا القول صحيح . غير أن فضل « ريشار » يكمن في استيعاب هذا الوعي الفلسفي وتمثله وقراءة الأعمال الإبداعية في ضوئه مما يقدمه في وحدةٍ جديدةٍ متماسكة .

و« ريشار » لا يزودنا بهذه المستويات دفعةً واحدةً ، بل إنه هو لم يتزود بها دفعةً واحدة . فوعيه النقدي كان يتطور بتطور معارفه الفلسفية والألسنية على وجه الخصوص . وهذا ما يتجلى بكل وضوح عبر إلقاء نظرةٍ تاريخية على أعمال « ريشار » .

ولكنه مما لا شك فيه أنه في نفس الوقت الذي كانت تتطور فيه أعمال « ريشار » ، فإن هذه الأعمال حافظت على خيوط مشتركة . وأهم هذه الخيوط هو تناول العمل الأدبي من جانبه الحسي «Sensoriel» . وهذه هي أهم الخصوصيات في النقد الريشاري . فالتناول الحسي هو الحقل الذي انفرد به « ريشار » من بين زملائه النقاد الموضوعيين . وهذا ما يملي علينا وضع أعماله في سياقها التاريخي . فلكل ناقدٍ حقلٌ يعكف على التأمل في شعابه والمغامرة في مجاهيله حتى تكتمل كشوفه فيه .

* كان « جورج بوليه » «G. Poulet» في قراءته للأعمال الإبداعية ، يعكف

= «immanence» . وأعتقد أن هذا ينسجم أكثر مع المعنى الذي أخذته الكلمة الفرنسية في النقد حيث تشير إلى تبادل الحلول بين الوعي النقدي والإبداعي . انظر دراستنا التي بعنوان « محايثة ؟ أم مُحالة ؟ » ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ بيروت ـ باريس ـ العدد المزدوج «54-55» ـ 1988.

على ما تحمله هذه الأعمال من وعي بمفهومي الزمان والمكان «Le temps et l'espace» . وهذا يعني أنه كان يتجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين . ومن هنا تأتي فكرة التوحّد «L'identification» بين الناقد والمنقود ؛ هذه الفكرة التي حملها « پوليه » وتبناها « ريشار » من أجل الوصول إلى المقولات الزمانية والمكانية الأولية التي تحدد خصوصية الإبداع[1] .

* وأما « جان ستاروبنسكي » «J. Starobinski» فقد انفرد بحقل النظر «Le regard» . ففي النظر تظهر الرغبة «Le désir» في أقصى كثافتها وحدّتها . ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفسي . فلقد كان « ستاروبنسكي » متملكاً لأدوات التحليل النفسي ، قادراً على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية . ولقد استطاع هذا الناقد في دراساته التي جمعها تحت عنوان « العين الحية » «L'oeil vivant» أن يكتشف المعنى الذي يأخذه النظر عند العديد من المبدعين كـ « راسين وروسو وكورني . . الخ »[2] .

* وأما « جان روسّيه J. Rousset » فقد سعى في قراءته للعمل الأدبي إلى اكتشاف بنيته التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية الملحاحة . ومن وراء هذه المظاهر كان يهدف « روسّيه » إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع [3].

* وأما « ميشيل مانسي Michel Mansuy » فقد وقع تحت إغراء الاعتقاد القائل بأن هموم الحياة الخاصة بالمبدع هي التي تحدد نوعية خياله . ومن هنا راح « مانسي » في

---

(1) a- «G.Poulet», «les métamorphoses du cercle», éd. Flammarion, Paris 1979, p.24
«Etudes sur le temps humain», 4 vol, éd, plon, Paris, 1948- 1968
«La conscience Critique», éd. José Corti, Paris 1971.

b- «Roger Fayolle», «la critique », éd. Armand Colin, coll. U, Paris, 1978, p. 187.

c- «Les chemins actuels de la critique», ibid, P.P. 9..23.

d- «Anne Clancier». «Psychanalyse et Critique littéraire», éd. nouvelle recherche, coll. privat, 1973, p.p. 153... 154.

(2) a- «J. Starobinski», «L'œil vivant», éd. Gallimard, Paris, 1961.

b- «J. Starobinski», «Lœil vivant II», La relation critique, éd. Gallimard, 1970

c- «J. Starobinski», «J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacle», éd. Gallimard, 1971.

d- «R. Fayolle», ibid, P. 188.

e- «Anne Clancier», ibid, P.P. 157 ... 160.

(3) — «Jean Rousset», «Forme et Signification», éd. J. Corti, 1962
— «Les chemins actuels de la critique», ibid, P.P. 90 ... 113.

كتـابه الـذي بعنوان « دراسـات عن الخيال الحيـاتي »[1] . يبحث في حياة منقـوديه عن تشاؤمهم أو رغباتهم أو تعلقهم بالأشياء أو نفورهم منها ليـرى بعد ذلـك كيف تنعكس مواقفهم من العالم الخارجي على نوعية الصور التي يستخدمها .

* وأما « ميشيل غيومار Michel Guiomar » فإنه يندد بالنقد الذي يكتفي ـ في دراسته للعمل الإبـداعي ـ بما يتلقـاه من إضاءات تتعلق بصـاحبه سـواء كشفت هذه الإضـاءات أسرار الكـاتب أو سلوكه الاجتمـاعي أو الظروف التي أنجـز عمله فيها . ويتبنّـى « غيومار » الدراسة النفسية للأعماق آملاً أن يصل إلى البنى العميقة للخيال ؛ أي البنى التي حددت رؤية الكاتب لطفولته . ووراء هذه البنى العميقة يطمح « غيومار » أن يلتقط الحدث «L'événement» الذي يقف وراء الرؤية الخاصة للطفولة ؛ الحـدث الذي سيندفع لحظة الكتابة الإبداعية من منطقة اللاوعي بمعونـة التخيل والـذاكرة[2] . وفي الخـلاصة فـإن الصور التي تـولد من البنى العميقـة للخيال هي التي تنـظم إبـداع الشعراء .

* وأما « جان بول فيبر J. Paul Weber » فلقد تراءى له أن الأعمال الإبـداعية الكاملة عند المؤلف إنما تدور ـ مهما تلونت بالرموز والصـور ـ حول مـوضوع رئيسي . ويرتبط هذا الموضوع بحدثٍ منسيٍ في طفولة المؤلف . ويشترط « ڤيبر » لطريقته ثلاثـة شروط وهي حقيقة اللاوعي ، وأهمية الطفولة ، والإمكانية في أن يعبّـر الرمز عن حقيقةٍ قديمةٍ أغفلها المبدع . ويؤكـد « فيبر » أن الفعـل الخلاق «L'acte Créateur» يمكن أن يكون مفهوماً بكليته على أنه تموجات « لا نهائيـةً لموضـوعٍ واحد . وبهـذا المعنى تكون الكتابة الإبداعية إيقاظاً أو تدرجاً في التذكر لموضوعٍ غارقٍ في النسيان ، ولكنه موضوعٌ وحيد[3] .

* وأمـا « جان بـورغو J. Burgos » فلقـد أثبت في دراسـاتـه المـوضـوعيـة عن « أبولينير » «Apollinaire» أن الموضوعات والصور التي يصفها هذا الشاعر إنمـا توجـد منذ بواكيره . وعلى الناقد في رأي « بورغو » أن يلتقط هذه الموضوعات وتلك الصور من ينابيعها لكي يحدد الجغرافية الأسطورية عند الشاعر . ومن ثم لا بـدّ من متابعـة تطور

(1) — «Michel Mansuy», «Etudes sur l'imagination de la vie», éd, J. Corti, 1970.
— «Psychanalyse et critique littéraire», Ibid., P.P. 163... 165

(2) — «Michel Guiomar», «inconscient et imaginaire dans le grand Meulnes», éd. J. Corti, 1964
— «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid. , P.P. 161 ... 162

(3) «J.P. Weber», «Néo critique et paléocritique ou Contre Picard», éd. J.J. Pauvert, Paris, 1966.
— «Psychanalyse et Critique Littéraire», ibid, P.P. 162- 163

هذه الموضوعات والصور ، ومراقبة تحولاتها لمعرفة تفتحها أو انحلالها .

وهـذا ما يسمـح للناقـد بامتـلاك العمل الإبـداعي من داخله بكل ديناميكيتـه الخلاقة[1] .

هـذه هي بعض الأسـماء الـلامعـة التي بـرزت وشكلت مـا يسمى بتيـار النقـد الموضوعي الذي هيمن على الأوساط النقدية الفرنسية وبلغ أوجه في الستينيات من هذا القرن .

* ـ وسط هذا التيار النقدي ، تأتي أعمال ناقدنا « ريشـار » مشحونـةً بالأصـالة والمثابرة . وإنه لما يتميز به « ريشار » فعلاً أنه الناقد الذي أسّس للنقد الموضـوعي لبنةً بعد أخرى حتى تحول معه إلى منهجٍ متكامل .

وفي قراءاته النقدية ، يعمد « ريشار » إلى استجواب منقوده ؛ يسأله عن احتكاكه البدئي بالأشياء ؛ عن علاقته الأولى بالعالم ، وكيفية إحساسه به وإدراكه له .

هذه التجربة الحسية التي يلاحقها « ريشار » في الأعمال الإبداعية إنما تحدد نوعية الصور الأدبية التي يستخدمها كل كاتب على حدة .

وهـذا يعني أن « ريشار » يبحث في العمـل الإبـداعي عن « لغـةٍ تحتيـةٍ » ؛ عن « معنىً ضمني » يشبـه إلى حدٍ بعيـد ما يبحث عنـه التحليل الفـرويدي ـ عـلى مستوى اللاوعي ـ من تحضيراتٍ أولية وثانوية[2] .

و« ريشار » في كل ذلك لا يهدف إلى وصف المضمون الفكري للعمل الإبداعي ، وإنما يهدف إلى العثور على المبدأ «Le Principe» الذي يوحّـده ؛ على الفعل الخلّاق من أجل اكتشاف بنية الإبداع .

* ـ ولما كانت دراستنا بكاملها مخصصةً لموضوعيـة « ريشار » فسـوف نقتصر على هذه الملاحظات السريعة في هذا السياق . ولكننا نود الإشارة إلى أن التيار النقدي الذي حمل معه أعمال ريشار لم يولد من العدم . فهناك معلمون وفلاسفة كبار يشكلون بحق الجدار النظري الذي تستند إليه أعمال النقاد الموضوعيين .

هكذا تأثر ناقدنا « ريشار » بالفلاسفة الكبار من أمثال « غاستون باشلار » و« جان

---

(1) a- «Jean Burgos», «La Thématique d'Apollinaire, lapidaire, herbier, bestiaire», Colloque Appollinaire de Varsovie, 1968.

b- «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid., P.P. 165- 166.

(2) انظر الهامش (1) من الصفحة 157 هنا للتعرف على هذه المفاهيم .

بول سارتـر » و« إدمون هـوسرل Edmond Husserl » . ونتيجـة للأهميـة الكبيرة التي يحتلها هؤلاء الفلاسفة في موضوع بحثنا ، فلقد قررنا أن نفرد لكل منهم حيزاً مستقلاً في ما يلي من صفحات .

* وعندما نتحدث عن المنهج الموضوعي يجب ألا يغيب عن بالنا الناقد المعـروف « رولان بارت » «R. Barthes» وخصوصاً في بداياته . فلقد كان كتابه « ميشليه يكتب عن نفسه بنفسه » نوعاً من التحقيق العملي لنمط القراءة الموضوعية . وهذا ما يصرح به « بارت » في مقدمة هذا الكتاب[1] . كما يجب علينا أن نتذكر أن « بارت » قد أفرد فقرة من كتابه الذي بعنوان «S/Z» للحديث عن القراءة الموضوعية[2] .

وقبل أن نقفل هذا الباب لا بد من الإشارة إلى بعض المعلمين الأوائل الذين تركوا بصماتهم على النقد الموضوعي .

* ومن هؤلاء « مارسيل بروست Marcel Proust » في كتابه الشهير « بحثاً عن الزمن الضائع »[3] .

* و« ألبير بيغان Albert Béguin» في كتابه « الروح الرومانتيكية والحلم »[4] .

* و« مـارسيل ريمـون M. Raymond » الذي حـاول في كتابـه « من بودلـير إلى السريالية »[5] أن يستعيد الحياة الداخلية للمبدعين الذين حلل أعمالهم . ويكمن طموح « ريمون » في أن « المعرفة الداخلية والعميقة » التي يتزود بها الناقد يمكن أن تسمـح له بالوصول إلى الحياة العميقة للمبدع أكثر مما يمكن أن تسمح به المعرفة العقلية . واستعادة الحياة الداخلية للمبدع تسمح للناقد بالعثور من خلالها على الحالة البدئية التي هي مصدر الإبداع .

ونكتفي بهذا العرض السريع لكي نتوقف ملياً عند الفلاسفة الثلاثة الذين أشرنا إليهم آنفاً وهم « باشـلار وسارتـر وهوسرل » . فهؤلاء يشكلون مـا أسميناه بـالجدار الفلسفي الذي يستند إليه « ريشار » .

(1) — «R. Barthes», «Michelet par lui même», éd. seuil, coll. écrivains de toujours, Paris, 1975, p. 5.

(2) — «R. Barthes», «S/Z», éd. seuil, coll. points. Paris, 1970, p.p. 98... 101

(3) — «M. Proust», «A la recherche du temps perdu», éd. la pléiade, Paris, 1971.

(4) — «A. Béguin», «L'Ame romantique et le rêve», éd. des cahiers du sud, Marseille, 1937.
— «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid, P.P. 119- 120.

(5) a- «M. Raymond», «De Baudelaire au surréalisme», éd. José Corti, Paris, 1933.
b- «Psychanalyse et Critique littéraire», ibid, P.P. 120 - 121.
c- «R. Fayolle», «La critique», p. 186.

غاستون باشلار

إذا كان التحليل النفسي هو القاسم المشترك بين النقاد الموضوعيين ، فلقد كان فيلسوفنا « باشلار » في طليعة الباحثين الذين استلهموا التحليل النفسي في إشادة بنيانهم الفكري . فعلى الرغم من أن « باشلار » يعترف صراحةً بأنه ليس محللاً نفسياً لافتقاره إلى المعرفة الطبية العميقة والمعرفة بالعصاب «La névrose» [1] ، إنه لا يني يستخدم أدوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد أعماله الفكرية .

ولكنه في الوقت الذي يتجه فيه التحليل النفسي الفرويدي إلى منطقة اللاوعي للبحث عن الصور والرموز التي يحللها ، يتجه التحليل الباشلاري إلى أعمق منطقةٍ من مناطق الوعي ، وهي المنطقة الأصلية ؛ منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم .

فالتحليل الفرويدي يبحث في اللاوعي - كحقيقةٍ فرديةٍ - عن أصل الصور ومستقرها ، بينما يبحث التحليل الباشلاري عن الصور في أصولها البشرية العامة ، فيراها ماثلةً في العناصر الرئيسية الأربعة في الطبيعة ، وهي الماء والنار والهواء والتراب . ومن هنا يربط « باشلار » بين الصور الشعرية كإبداع فردي ، والحقيقة الحلمية «La réalité onirique» التي تعيد كافة الأحلام عند البشرية جمعاء إلى هذه العناصر . وهذا يعني أن العناصر الأربعة أشبه ما تكون بالأكياس المليئة بالصور والموضوعة في متناول الجميع . ولكن الشعراء يستطيعون استثمار هذه الصور أكثر من غيرهم بما أوتوا من قدرةٍ متميزةٍ على التحليل والربط . وكل ما يطمح إليه « باشلار » في تحليله للصور الأدبية هو أن يعود إلى « الفعل البدئي »[2] . والفعل البدئي هو إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه . وفي إعادة الصور إلى فعلها البدئي نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه ؛ إلى احتكاكه البدئي بالعالم . وهذه هي أهم نقطةٍ يستمدها ناقدنا « ريشار » من فيلسوفنا « باشلار » .

ففي وسع الناقد الأدبي أن يعيد كافة الصور الشعرية عند شاعرٍ معينٍ إلى عنصرٍ معينٍ من هذه العناصر الأربعة . وهنا تكمن خصوصية الفلسفة الجمالية الباشلارية وانعكاسها على خصوصية الإبداع . فهي تبحث عن خصوصية الإبداع من خلال إرجاع العمل الأدبي إلى عنصرٍ واحد . وهذا ما يستدعي نتيجةً هامةً جداً وهي أن

---

(1)« L'eau et les rêves», «G.Bachelard» éd.José corti, Paris, 1942, P. 14.

(2) ibid, P. 44.

« باشلار » عندما يبحث عن العناصر الأربعة ، لا يبحث عنها في الطبيعة وإنما في الفكر الإنساني .

ومن هنا يأتي مصطلح « الخيال المادي » «L'imagination Matérielle» . والخيال المادي لا يعني أن « باشلار » في دراساته الجمالية يفكر بالمادة ، وإنما بصور هذه المادة في الفكر « على حد قول الناقد Paul Ginestier »[1] . إن الخيال المادي حَفْرٌ في أعماق الكينونة من أجل العثور على ما هو أصليٌّ وخالد[2] .

وأما النقطة الثانية فهي أن الخيال المادي ؛ خيال العناصر الأربعة ، إنما هو خيال ديناميكي علائقي «Dynamique et relationnelle» . فالخيال الباشلاري لا يركّب العناصر الأربعة ، وإنما يربط بينها على حدّ قول « باشلار »[3] .

وإزاء تحليل كل صورةٍ أو حلم ، تنفتح دروبٌ تفضي إلى صورةٍ قَبْليةٍ حتى يصل التحليل في النهاية إلى الصورة الأساسية أو الفعل البدئي . وهذه الدروب هي التي يسميها « باشلار » دروب الحلم المفتوحة للخيال .

هكذا يحلم « باشلار » بأحلام شعرائه ، فيدخل الشعر إلى ميدان النقد ، ويعيد إلى الأفكار دروب أحلامها على حدّ تعبيره .

ولكنْ ، لماذا يعود « باشلار » إلى الصور الأدبية على وجه الخصوص ؟

لكي نفهم الفكر العلمي ـ يقول باشلار ـ يجب أن نعود باستمرار إلى الفكر غير العلمي ؛ إلى الفكر في حالته الوحشية . وهذا ما يقود « باشلار » إلى تركيز اهتمامه على المجال الأدبي ؛ مجال الصور الشعرية باعتبارها المركز الرئيسي للفكر غير العلمي[4] .

إن الفكرة هي دوماً نظامٌ إرجاعي إلى صورةٍ أو مجموعةٍ من الصور . وما نعتبره في العادة محتوىً للفكرة ليس في الغالب الأعم إلا إيحاء للصورة . فالماء مثلاً يحمل قيمة الطهارة . ولكنْ ، ما هي فكرة الطهارة بدون صورة ماءٍ صافٍ رقراق[5] ؛ فالتخيل لا يعني صناعة صورةٍ مطابقة للصورة الأولى التي رأيناها ، ولكنه يعني تشويه الصور الأولى

---

(1) «Pour connaître la pensée de Bachelard», «Paul Ginestier», éd. Bordas, Paris, 1968, P.P. 135-136.

(2) «Image et Métaphore», Pierre Caminade», éd. Bordas, 1970, P. 67

(3) «L'eau et les rêves», ibid, P. 126

(4) «Psychanalyse du feu», «G. Bachelard», éd. Gallimard, Paris, 1938, P. 13

(5) «Les Philosophes de Platon à Sartre», sous la direction de «Léon Louis Grateloup», Hachette, 1985, P. 475.

من أجـل صناعـة مجال خـاص هو مـا أطلق عليـه « بـاشـلار » اسم « عـالم التخيـل » «L'imaginaire» . وهذا العالم لا يعيد تقديم الواقع ولكنه يمتلك بنيته الخاصة . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع تحت إغرائها ناقدنا « ريشار » . ومن هنا لا بد من التفريق بين كلمتين في الفلسفة الباشلارية والنقد الريشاري على السواء . وهاتان الكلمتان هما «L'imagination» و«L'imaginaire» . فأما الأولى فإنها تعني الخيال بصورةٍ عامة ، وأما الثانية فإنها تعني الخيال كخاصية فردية ؛ أي كحقلٍ خاصٍ يتميز به الخيال عند شاعرٍ معين .

إن العلم والخيال يشتركان في بعض الصفات . وكل ما يمكن أن تحلم به الفلسفة ـ في رأي باشلار ـ هو أن تحقق التكامل بين الشعر والعلم[1] . فالعلم بعمله التجريدي يدخل في قطيعةٍ مع التجربة الجماعية ؛ أي مع التجربة المباشرة في الاحتكاك بالعالم . إن الفرق بين المعرفة الأولية والمعرفة العلمية يكمن في أن المعرفة الأولية معرفةٌ حدسيـة كأن تقول مثلاً في تعريفك للذرة إنها شيء صغير جداً . وأما المعرفة العلمية فهي مجموع الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى المعرفة الأولى .

وعلى غرار العلم ، فإن الخيال يدخل في قطيعة مع التجربة العامـة لأنه لا يكفّ عن تشويه الصور الأولى وتقديم البديل .

ومن الصور ما يحمل قوة المسلمات ، حيث لا شيء يفسرها ، ولكنها تفسر كـل شيء في رأي « باشلار »[2] . كصورة الماء التي تفصح عن نفسها بصورة الطهارة .

إن صورة الماء هي حديث الكينونة «L'être» ؛ هذه الكينونة التي تتحـدث عن نفسها بصورٍ كثيرةٍ تنطوي على تراتبية . وما يجب أن يعمل عليه منهجٌ تخييليٌ هو كشف هذه التراتبيـة ؛ أعني كشف الكيفية التي تفصـح فيها الكينـونة عن نفسهـا بالصـور ، والكيفية التي تتطور فيها هذه الصور .

وهذا ما يضعنا من جديد أمام سؤالنا السابق : لماذا يعود « باشلار » إلى الصـور الشعرية ؟

إن الصورة الشعرية تنتمي إلى دراسة الكينـونة . وتحليـل الصور الشعـرية يعني الإصغاء إلى العالم . فالصورة الشعرية تضعنا في أصل الكينونة ، ويضعنا الخيال في قلب الطبيعة البشرية .

---

(1) «Psychanalyse du feu» ibid., P. 10

(2) «L'air et les songes».,«G. Bachelard», éd. J. Corti, 1943, P. 18

ويبقى الشعر على حدّ تعبير « باشلار » ظواهرية للروح أكثر منه ظواهرية للفكر[1] .

إن إعادة الفكرة إلى نظام معقدٍ من الأفكار هو الذي يجعلها قابلةً للفهم لأنه هو الذي يمدّها بمعناها الكامل . فالبسيط دائماً مركب ؛ إنه يحمل وعداً بالتعقيد[2] . وهذا هو المبدأ الذي استلهمه « ريشار » من « باشلار » في دراساته النقدية . فالصورة عنده تعود إلى شبكةٍ من الصور . والمعنى عنده يعود إلى شبكةٍ من المعاني . وكل ذلك من أجل الوصول إلى البنية التخييلية للعمل المنقود . وإذا كان لا بد من كلمةٍ أخيرةٍ نقولها عن « باشلار » فلتكن أن « باشلار » لم يكن ناقداً أدبياً ، ولكنه أراد أن يضع فلسفةً للصورة الأدبية .

(1) «Les Philosophes de Platon à Sartre», ibid. , P. 476

(2) Ibid., P. 468

جان بولَ سارتر

إذا كان الوعي عند سارتر يتقابل مع الشيء ، فذلك لأن الشيء يتحدد بتطابقه مع نفسه في الوقت الذي يتجاوز فيه الوعي نفسه لأنه متغيِّر على الدوام . وهذا ما يعبر عنه « سارتر » بجملته الشهيرة التي أراد بها أن يعرف الوعي : « الوعي هو الكائن الذي هو ما ليس هو ، وليس هو ما هو » . وهذا ما يعبر عنه في الفرنسية على النحو التالي :

«La conscience est l'être qui est ce qu'il n'est pas, et qui n'est pas ce qu'il est»[1].

وأقل ما يمكن قوله في هذا التحديد إنه لا يحدد الوعي وإنما يعطي توجهاً للوعي . وفي ضوء هذا التوجه ، لا يمكن اختزال المرء إلى حدودٍ معلومةٍ كالسن والطول واللون ، لأن في استطاعته دائماً أن يتجاوزها . فهو أكثر مما هو ، وهو غير ما هو :

« فالوعي ليس له داخل ؛ إنه الخارج بذاته . وهذا الهرب المطلق ؛ هذا الرفض لأن يكون جوهراً هو الذي يجعل من الوعي وعياً »[2] .

وهذا ما يفتح الباب واسعاً أمام العلاقة بين الوعي والحرية ، والحرية والنفي ، والظرف والحرية ، والمعنى والظرف ... الخ .

ولكنّ ما يهمنا التركيز عليه هو هذا الوعي الحرّ الذي لا يجد نفسه إلا بتجاوز نفسه . وهذه هي النقطة الأولى التي يستمدها « ريشار » من « سارتر » ، وإن كان

---

(1) يتردد هذا التحديد في مواقع كثيرة من كتاب « الكينونة والعدم » «L'être et le néant» . ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر الصفحات : 32 ، 33 ، 99 ، 129 ، 132 ، الخ . ولكن انظر بشكل خاص الفصل الثاني من الباب الأول من الكتاب المذكور «éd. Galtimard, coll. tel, 1984» . والجدير بالذكر أن كثيراً من المترجمين العرب وفي طليعتهم الدكتور « عبد الرحمن بدوي » قد ترجموا كلمة «être» الفرنسية بـ « الوجود » العربية ، إلى أن جاء المفكر العربي « عبد الله العروي » فترجمها لأول مرة بـ « الكائن » . وإنني شخصياً إذ أستبعد ترجمة الدكتور « بدوي » ، فإنني لا أتفق تماماً مع الأستاذ « العروي » . وذلك أنه إذا كان معنى « الكائن » يوافق معنى «L'être» في مواقع كثيرة من العربية ، فإنه لا يوافقه في مواقع أخرى . ومن ذلك مثلاً استعمال الكلمة الفرنسية إلى جانب ضمير الملكية ، كأن تقول «son être» أو «mon être» ففي مثل هذه الحالة لن تكون الترجمة العربية « كائنك » أو « كائني » دقيقة . والأفضل من ذلك ـ حسب ما أرى ـ هو استخدام « كينونة » . وفي الخلاصة فإنني أرى أن المناوبة بين كلمتي « كينونة » و« كائن » هو الموقف الأصوب فأحياناً تصح هذه وأحياناً تصح تلك .

أنظر : « الوجود والعدم » ترجمة د. « عبد الرحمن بدوي » ـ دار الآداب ـ بيروت ، 1966 .
وانظر : الايديولوجية العربية المعاصرة ، عبد الله العروي ، ط 4 ، دار الحقيقة بيروت ، 1981. ويتضح تمسكه بهذه الترجمة على وجه الخصوص في كتابه « مفهوم الايديولوجيا » ـ دار التنوير ـ بيروت ـ 1983 .

(2) Ibid P. 33

« سارتر » قد استمدها بدوره من « هوسرل » . ما معنى ذلك ؟

إن « ريشار » في فهمه للمعنى ينطلق من إمكانية أسر المعنى . ولكنه ما يلبث أن يعترف بإخفاق محاولته . فالمعنى يفلت منه على الدوام . وهو لا يفلت إلا ليظهر في معنىً جديد مما يجعل من متابعة سريانه غايةً بحدّ ذاتها . فالمنهج الموضوعي يحاول أن يتتبع المعنى من خلال كل المعاني بما يرتسم في شبكةٍ نستطيع تسميتها بشبكة المعاني .

وعلى غرار المعنى الذي يتجاوز حاضره وماضيه ، يحاول المنهج الموضوعي أن يكون مستقبلياً ، بمعنى أنه ينكبّ على اندفاعة المعنى وتحولاته .

ولنعد إلى « سارتر » . فإذا كان الوعي قادراً على التجاوز ؛ أعني النفي والإلغاء من أجل التجدد ؛* أي إذا كان قادراً على صناعة العدم ، فإنه حرية مطلقة . إنه قادرٌ على إلغاء أي شيء ؛ على أن يجعل من أي شيءٍ عدماً بالنسبة إليه ، وذلك من خلال تركيزه على شيءٍ معين .

وهكذا فإنه إذا أراد الوعي الخيالي أن يكون حراً قادراً على التخيل ، فإن عليه أن يمتلك القدرة على تحويل العالم إلى عدم ، وذلك خشية التعلق بشيءٍ والجمود عنده . والعلاقة هنا بين الحرية والنفي لا يجوز أن تدهشنا . أفلمْ تنكشف قدرة الوعي الإنساني ويقينيته من وسط الشك الإرادي عند « ديكارت »[1] ؟

ولما كانت الحرية الوجودية مطلقةً ، فإن فلسفة الحرية فلسفة الوحدانية ؛ بمعنى أنه لا يمكن التقاء حريتين على حدّ تعبير سارتر . فأية نظرةٍ يوجهها الواحد إلى الآخر ، تجعل منه شيئاً (تشيّئه) وتسرق منه العالم . وهكذا ، فإن الصراع «Le conflit» هو الصيغة الأولى للعلاقة بين اثنين . ولن يجدي الحب ولا اللغة في التقاء حريتين . ومن هنا موقف « سارتر » و« سيمون دو بوڤوار » في علاقتهما مع بعضهما . فهما يعتقدان أن كل بناءٍ إنساني وإن كان نتاجاً للحرية ، هو سقوط للحرّية . فالحرية السارترية مطلقةٌ لا قيود لها . إنها لا ترتبط حتى بنفسها لأنها تتجاوز نفسها على الدوام[2].

ولما كانت الحرية متضامنةً مع العدم ، فإن من الصعب فهمها ، ولكنه من الممكن وصفها . والوصف كما يقول « سارتر » ليس تسجيلاً سلبياً ، ولكنه يعني أن تسمح للشيء بأن يكون .

إن وصف الحرية يعني تركها تكون ؛ تركها تظهر نفسها بنفسها . وهذه هي

(1) «Les Philosophes de Platon à Sartre», Ibid., P. 513

(2) a- ibid, P. P. 517-518

b- «L'être et le néant», ibid, P.P. 413 ... 429

النقطة الثانية التي تبنّاها ناقدنا « ريشار » . ولكن مفهوم الوصف هذا ليس وقفاً على « سارتر » ، بل ربما أخذه « سارتر » نفسه من « هوسرل » .

ويتوسع « سارتر » في هذا المفهوم حين يبيّن أننا بالوصف نستطيع تحريض الفهم من الداخل . وهذا شيء متميز بالنسبة للحرّية ، يبدأ من اعتبار العمل الإبداعي نتاجاً للحرية ، وينتهي بالتقاط المعاني الأساسية والخيارات الكبرى التي شيدت بناء هذا العمل الأدبي .

وللحرية قلقها الذي يدفع بصاحبه إلى اختيار مشروعه الأساسي في الحياة . وسواء كان الإنسان في اختياره لمشروعه واعياً أو غير واعٍ فإنه مسؤول عن اختياره .

فإذا كان الوعي يحدد الحرية ، إن الحرية تحدد المسؤولية . ومسؤولية كل إنسان عن اختياره تعني غيره بقدر ما تعنيه لأنه يعيش في خضمّ مسؤوليات أخرى ؛ إنه يعيش في جماعة . ويحدد « سارتر » مهمته في قراءة العمل الإبداعي بأنها محاولة جلاء المغامرة الخاصة بالإنسان الذي دفعه قلقه إلى أن يكون كاتباً .

إن مصطلحي « المشروع الأساسي » «Le projet initial» و« الخيار البدئي » يقعان من « ريشار » موقع العناية الخاصة في بداية أعماله النقدية . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع فيها « ريشار » تحت تأثير « سارتر » .

إن البحث عن الخيار الشخصي في العمل الإبداعي يعني الربط بين الرؤيا «La vision» والأسلوب «Le style» مما يعني بدوره تضافر الجهود النقدية والفلسفية على السواء .

وهذا ما يستلهمه « ريشار » من « سارتر » ، و« سارتر » من « بروست »« الذي كان يرى أن الجانب التقني في العمل الإبداعي يعيد دوماً إلى الجانب الميتافيزيقي عند صاحبه .

ولأول مرة يطلع علينا « سارتر » بمفهومه عن « المشروع الأساسي » في الصفحات الأخيرة من كتابه « الكينونة والعدم » مقدماً تجربة « فلوبير » كمثالٍ على ذلك :

« أنْ تكون ـ في ما يتعلق بفلوبير وكل ذات مطروحة على بساط الترجمة الذاتية ـ يعني أن تتوحّد كذاتٍ في العالم .وهذا التوحّد غير القابل للاختزال ـ والذي هو « فلوبير » ـ هو توحّد مشروعٍ أساسي ، توحّدٌ ينبغي أن يتجلى لنا كمطلقٍ غير ماهوي »[1] .

إن مفهوم « المشروع الأساسي » هو الذي يسمح لـ « سارتر » بتحديد منهجه ـ

(1) «L'être et le Néant», ibid, p. 621.

اتفاقاً واختلافاً مع المنهجين الكبيرين ؛ منهج التحليل النفسي الفرويدي ، والمنهج الماركسي . ففي حين يسعى التحليل النفسي الفرويدي إلى تحديد العقدة النفسية في أعماق الشخص ، وذلك ضمن حتمية نفسية بيولوجية ، يرفض التحليل النفسي الوجودي ـ متفقاً في ذلك مع التحليل المادي الباشلاري ـ مقولة اللاوعي والغريزة . ويصب اهتمامه على اكتشاف الخيار الأساسي النابع بكل حرية من أعماق الشخصية . وفي حين يتوقف اهتمام التحليل الفرويدي على الأحلام والأفعال غير الناجزة «Les actes manqués» والعصاب وأنواع الهوس «L'obsession» نرى التحليل الوجودي يتخطى ذلك إلى أحلام اليقظة والأفعال المكتملة والأسلوب . . . [1] الخ .

وكل ذلك يتبناه « ريشار » في تحليله للأعمال الأدبية كما سنرى في ما بعد .

وأما الحدّ الفاصل بين الوجودية والماركسية في رأي « سارتر » فهو أن المرء في ضوء الماركسية يتلقن طبقته الاجتماعية في الأسرة ومنذ الطفولة[2] ، بينما هو ـ في ضوء الوجودية ـ يحدد اختياره بنفسه وبكل حرية بعيداً عن كافة الضغوط . إن الحد الفاصل بين الماركسية والوجودية ـ في رأي سارتر ـ هو الحد الفاصل بين الجبرية والحرية .

هكذا يعتقد « سارتر » أن منهجه هو الوحيد القادر على اكتشاف الفرادة في العمل الأدبي وفي الحركة العامة للتاريخ . ويقدم « سارتر » محاولته التطبيقية الأولى في دراسته عن « بودلير » . وفي هذه الدراسة يرى « سارتر » أن « بودلير » قد اختار منذ اللحظة الأولى لزواج أمه أن يكون جلاد نفسه :

« هكذا نصل إلى الخيار الأصلي الذي ارتضاه « بودلير » لنفسه ؛ نصل إلى الالتزام المطلق الذي يقرر كل منا بموجبه في حالةٍ خاصةٍ ، ماذا يكون وماذا سيكون . . . . فإذا كان « بودلير » قد وجد نفسه مرفوضاً منبوذاً ، لقد أراد أن يستثمر هذا الواقع لصالحه . فلقد اضطلع بمسؤولية عزلته لكي لا تكون مفروضةً عليه وإنما نابعة من ذاته »[3] .

ويعدد « سارتر » عناصر هذا الخيار الأساسي من قلقٍ وصحوٍ مؤلمٍ ونزعةٍ شيطانيةٍ . . . الخ . ثم يختبر بعض ألوان السلوك عند « بودلير » الإنسان كالنزعة الحيوانية والجنسية والنفور من الطبيعة ، وينتهي من خلال المقارنة إلى أن العمل الأدبي عند

(1) أنظر الصفحات الأخيرة من الفصل الذي بعنوان « التحليل النفسي الوجودي » في المرجع السابق ، وخصوصاً ص 635 . وانظر تكثيف ذلك في الصفحتين «131-132» من كتاب :

- «Psychanalyse et critique littéraire», ibid.

(2) a- «Question de méthode», «J.P. Sartre», 1957, p. 80.
b- «La critique», «R. Fayolle», ibid, p. 205.

(3) a- «Baudelaire», «J.P. Sartre», éd. Gallimard, Coll. idées, 1963, p.p. 21-30.
b- «La critique», ibid, p. 204.

« بودلير » إنما يعيد إلى نفس الخيار الأساسي . فالعمل الأدبي « ليس نعمةً نازلةً من السماء لتضميد جراح هذه الروح الممزقة ، ولكنه الشكل الذي تبنّاه « بودلير » للتعبير عن خياره الأساسي »[1] .

فبودلير في رأي سارتر هو الذي اختار العيش لا الحياة ؛ هو الذي اختار أن ينتحر على طريقته الخاصة ، وذلك عبر مظاهر البرودة والعقم والضعف والشحّ والخطيئة . وأكثر من ذلك فإن « بودلير » ـ حسب « سارتر » ـ كان يتوقع اختياره أحياناً قبل أن يختار :

« فالخيار الحر الذي يرتضيه الإنسان لنفسه يتوحّد حتماً مع ما نسميه عادةً بمصير هذا الإنسان »[2] .

وإذا كان « سارتر » يرى أن الخيار الأساسي هو الأقدر على استيعاب شخصية الأديب بكلّيتها ، فإنه لا ينفي أهمية الحكم الاجتماعي مما يعني احتفاظه للماركسية بالمكان اللائق . وهذا ما نلاحظه في الدراسة التي قدمها عن « جان جيني » «J. Genet» : « فالحقيقة أن هذا الطفل قد تلقن أخلاقاً تدينه . وهو ـ على إيمانه الكبير بها ـ إنما يقوّض نفسه بسببها . فأخلاق المالك ترمي به إلى العدم مرتين : مرةً عندما تتركه غير مالكٍ لشيء ، ومرةً عندما تتركه لقيطاً . وهذا هو مفتاح سلوكه وتشوشه . فهو في وضح النهار ـ مشرقٌ وشريفٌ وسعيد . ولكنه كلما أكّد سعادته في الضوء ازداد عذابه وتحطمه في الظل . إنه سيتقلص إلى اليأس . فلئن اختلس أو حلم بالقدسية ، إنه لا يفعل ذلك ضد الأخلاق الفلاحية ، ولكنْ بسببها . إنه يلجأ إلى هذا النشاط التعويضي المزدوج لأنه عاجز عن القضاء على نظام القيم السائد ؛ هذا النظام الذي يرفض أن يترك له مكاناً في الشمس »[3] . لقد حاول « سارتر » في ما يرى « روجيه فايول » أن يجمع بين الماركسية والفرويدية ، وأن يردم الهوة التي فصلت بينهما ردحاً طويلاً من الزمن . فإذا كان كلا المنهجين يفسر العمل الأدبي من خارجه : الأول من خلال لعبة القوى الاقتصادية والاجتماعية ، والثاني من خلال المظاهر اللاواعية عن الأديب ، فإن محاولة « سارتر » تقوم على أساس تفسير العمل الأدبي من خلال التحليل النفسي الوجودي[4] .

ولعله من المفيد أن نقرأ معاً هذه الفقرة التي يتوج بها « سارتر » دراسته عن « جيني »، ويبين فيها مطامح التحليل الوجودي وغاياته :

---

(1) ibid. p. 204.
(2) «Baudelaire», ibid, p.p. 241-243.
(3) «Saint Genet comédien et martyr», J. Paul Sartre, éd. Gallimard, Paris, 1952, p.p. 21-22.
(4) «La critique», «R. Fayolle», ibid, p. 203.

« فالكشف عن حدود التأويل النفسي « الفرويدي » وحدود التفسير الماركسي ، وأنّ الحرية وحدها هي القادرة على تقديم إنسان بكليته ، وإظهار هذه الحرية في صراعها مع القدر ؛ أولاً حين تبدو محطمةً بأقدارها ومن ثم حين تعكف على أقدارها لتستطيع هضمها شيئاً فشيئاً ، والبرهنةُ على أن العبقرية ليست نعمةً نازلة من السماء ولكنها المخرج الذي يصطنعه الإنسان لنفسه في حالات اليأس ، والعثورُ على الخيار الذي يصطفيه الكاتب لنفسه وحياته ومعنى الوجود من حوله حتى في الخطوط الشكلية لأسلوبه وتراكيبه وبنى صوره وخصوصية ذوقه ، واقتفاء تاريخ هذه الحرية بالتفصيل . . . هذا هو ما أردته ، والقارىء وحده سيقول ما إذا كنتُ قد أفلحت »[1]. ولم يكن سارتر محللاً نفسياً ، ولكنه كان يحلم بأن يعثر منهجه على « فرويدٍ » وجوديٍ يعطيه العمق المنشود[2] .

وللخلاصة نقول : إن « سارتر » لم يفصل بين الفلسفة والنقد . وإن الوعي الفلسفي الذي تقدمه الوجودية هو وعي الذات بمسؤولية اختيارها . كما أن الوعي النقدي الذي تقدمه يتمثل في محاولة كشف هذا الاختيار الحر من أجل فهم الظروف التي تسمح للذات بأن تكون ذاتاً مبدعةً أو لا تكون .

وهذا ما يُخرج النقد من دائرة العلاقة التقليدية بين الأدب والأديب .

(1) «Saint Genet Comédien et martyr», ibid, p. 536

(2) للمقارنة بين التحليل النفسي الفرويدي والتحليل النفسي الوجودي ، أنظر :
«L'être et le Néant», ibid, P.P 628...635.

إدمون هوسرل

ويطلع علينا « هوسرل » بفلسفته الظواهرية «La Phénoménologie» التي ساهمت في تأسيس الخلفية الفكرية للنقد الريشاري . فما هي الظواهرية ؟

وما هو الوعي الذي استقاه « ريشار » من الفلسفة الظواهرية وحاول في ضوئه أن يقرأ بعض الأعمال الأدبية ؟

تبدأ الظواهرية من الفصل بين المنطقي «Le logique» و« النفساني » «Le Psychologique» ، ودحض المحاولات التي ترمي إلى إلحاق الأول بالثاني .

ففي المنطق يمكن أن يكون كل شيء ـ وإن كان غير موجود ـ موضوع معرفةٍ علمية . وهذا ما يتميز به علم المنطق من علم النفس حيث في وسع الأول إخضاع غير الموجود للمعرفة العلمية ، بينما يعجز الثاني عن ذلك .

وبينما تتصف القوانين النفسانية في رأي هوسرل بالضبابية والتجريبية ، نجد القوانين المنطقية معياريةً واثقةً من نفسها[1] .

ولكن الفصل بين الأشكال المنطقية والأحداث النفسانية ليس على هذا الجانب من السهولة . فعندما أقول مثلاً : « الطقس جميل » أكون قد مزجت بين المنطقي والنفساني . فالحدث النفساني في هذه الجملة هو إحساسي الذاتي تجاه الطقس ، وأما الشكل المنطقي فهو الجمع بين وحدتين مفهوميتين هما الطقس والجمال .

وهذه الصعوبة في الفصل بين المنطقي والنفساني هي التي جعلت بعض الفلاسفة كـ « لوك » «Lock» و« هيوم » «Hume» يقولون بتبعية المنطقي للنفساني ، وتفسير الأشكال المنطقية حسب التسلسل السببي للقوانين النفسانية .

وإذا كان لا بد من توضيح ذلك ، فإننا سنحاول تقديم مثالٍ نبين فيه وجهة نظر الفلاسفة النفسانيين . وليكن هذا المثال عن السببية «La causalité» .

إن « هيوم » ينفي أن تكون السببية قانوناً منطقياً ، ويؤكد أنها قانون نفساني . فوضع النار تحت الماء ليس سبباً قطعياً وثابتاً لغليان الماء . صحيح أن التجربة أكدت في الماضي أن وضع النار تحت الماء يسبب غليانه ، ولكنْ ؛ مَنْ يؤكد لنا أن هذه العملية سوف تؤدي غداً أو بعد غدٍ إلى نفس النتيجة ؟ إن التجربة تعني التكرار . والتكرار هنا

(1) «Histoire de la philosophie», «Emile Bréhier», éd, P.U.F. 3 ème tome 1983, p. 969.

أحداثٌ تستوعب الماضي ، ولكنها لا تستوعب المستقبل وبالتالي فإن السببية حدثٌ نفساني وليست شكلاً منطقياً .

ولكنّ « هوسرل » الذي أفنى حياته وهو يتأمل في هذه الإشكالية ، يرد على هذا الزعم بقوله إنه لا ينفي الجانب الذاتي النفساني في المعرفة ، ولكن المفاهيم توجد قبل التجربة . إنها توجد فينا كبشرٍ قبل أن نتلقنها ، بدليل أننا سرعان ما نتقبلها ونتمثلها حين نتلقنها .

هكذا تتقابل التجربة عند « هيوم » مع المفهومية عند « هوسرل » ، وذلك من خلال تقابل الأحداث النفسانية عند الأول مع القوانين المنطقية عند الثاني . فإذا كان الشيء يتحدد عند « هيوم » بحسيته ، فإنه يتحدد عند « هوسرل » بمماثلته لنفسه عددياً في ظهوراته المتعددة على الوعي[1] . فالمفرد مفردٌ سواء كان رجلاً أو شجرةً أو نافذة . . . الخ . ومربع الوتر يساوي مجموع مربعي الضلعين القائمين في المثلث القائم الزاوية مهما تعددت ظهورات هذا المثلث . وهذا ما ينطبق على كافة العلاقات المنطقية التي تبرهن على نظرية « فيثاغورس » مثلاً .

إن اكتشاف الإنسان للرموز العددية وطريقة استخدامها يشكل منعطفاً حاسماً في تاريخه حيث ينقله من مرحلة « المعرفة الحدسية Connaissance intuitionnelle » إلى مرحلة « المعرفة القصدية Connaissance intentionnelle » .

فالإنسان لم يعد في حاجة للجوء إلى المعرفة الحسية إزاء كل مثلث قائم الزاوية ليتأكد من صحة نظرية « فيثاغورس » .

هكذا إذاً - وعبر إشكالية النفساني والمنطقي - ينبثق مفهوم القصدية عند « هوسرل » . وهذا هو ما يعنينا من كل هذا العرض لأن ناقدنا « ريشار » تأثر به كثيراً حتى أصبح جزءاً من قاموسه النقدي .

فالنفساني لا يحدد كل شيء في المعرفة كما هو الأمر عند « هيوم » ، وإنما هو جزء منها . ولتوضيح ذلك نستعير الكلمة المشهورة التي استعارها « هوسرل » من أستاذه « برانتانو Brantano » : « كل وعيٍ هو وعيٌ بشيءٍ ما » . وهذا ما يُعَبَّر عنه في الفرنسية بـ :

[2] «Toute conscience est conscience de quelques chose»

---

(1) ibid.
(2) «La phénoménologie», «Jean-François Lyotard», éd. P.U.F. Coll : que sais-je, Paris, 1976 p. 15.

فالوعي عند « هوسرل » ليس وعياً ذاتياً ، وإنما وعي الذات بموضوعها «Son objet» . إن الوعي عند « هوسرل » ليس وعي الذات بنفسها كما هو الأمر عند « ديكارت » : « أنا أفكر » «ego cogito» ، وإنما هو وعي الذات بشيء خارج الذات : « أنا أفكر بما أفكر به » «ego cogito cogitatum» .

وتوجه الذات نحو الشيء الذي تريد أن تعيه هو ما نسميه بالقصدية . فالقصدية هي وعي « الأنا » الذي يفكر في غير ذاته . وكل ما يتجه نحوه القصد يصبح موضوعاً للوعي . فالوعي الهوسرلي هو وعي الذات بالموضوع .

ولقد استعار « هوسرل » كلمة « القصدية » من أستاذه « برانتانو » «Brantano» الذي استعارها بدوره من منطق العصور الوسطى[1] . وتجمع هذه الكلمة بين كلمتين ؛ فأما الأولى فهي «intensio» التي تعني خصوصية الإرادة في أن أعني شيئاً . وهذا ما يفترض وجود هدفٍ ومشروعٍ يستدعيان فعلاً من فاعل الوعي . وأما الكلمة الثانية فهي «extensio» التي تعني الاحتواء . فالوعي يصدر حكماً يهدف به إلى احتواء جوهر «essence» . وفعل التوجه عند الوعي يتجاوز نفسه ؛ أي يتسامى وهو يتجه نحو شيءٍ آخر ، في نفس الوقت الذي يكون فيه الشيء المقصود محتوىً بشكلٍ ما في المعنى القصدي لفعل التوجه .

ولكن حلولية الشيء المقصود في فعل القصد تُعد بالنسبة لنشاط الوعي خارج دائرة الوعي مما يسمح للشيء المقصود بالاحتفاظ بموضوعيته الوجودية الخاصة به .

وهذا ما يقودنا إلى التمييز ـ داخل الظواهرية ـ بين « الأنا النفساني L'ego psychologique » و« الأنا المتسامي L'ego transcendental » . وعلى كل من يريد أن يتبين الموقف الظواهري أن يميز بين هذين النوعين من « الأنا » عند الإنسان . فكل إنسان يمتلك « أناه » النفساني الذي يهتم بالعالم والتجربة ، ويمتلك « أناه » « المتسامي » الذي يتفرج على العالم دون أية مصلحة[2] .

ويقوم مبدأ الاختزال «La réduction» في الظواهرية على هذا التمييز . فالظواهرية تعمل من خلال مبدأ الإبعاد ؛ إنها تبعد كل ما هو تجريبي من أجل الوصول في النهاية إلى الجواهر «Les essences» . والظواهرية تطمح بذلك إلى الانتقال بالعالم من ظلام التجربة الساذجة إلى البنى مطلقة الشفافية .

إن عملية الاختزال تعني إبعاد كل ما هو زائف من أجل الوصول إلى الحقيقي ؛

---

(1) «Les philosophes de Platon à Sartre», ibid P.P. 425- 426.
(2) «La philosophie», «Roger Caratini», éd. Seghers, 2 tomes, Paris, 1984, p.p. 138... 141.

إلى ما لا يقبل الاختزال وهو الجوهر . فالجوهر في الكائن الإنساني مثلاً هو « أناه » المتسامي وأفكار هذا « الأنا » . وبمعنى آخر نقول : إن الكائن يختزل إلى وعي ومفاهيم يعيها هذا الوعي . وأما القصدية في هذا السياق ، فإنها توجُّه الوعي نحو الشيء . وهذا التوجه هو آخر ما يتبقى من فعل الوعي حين تكتمل عملية الاختزال . وفي اكتمال عملية الاختزال نكون قد وصلنا إلى اكتمال القصد «L'accomplissement de l'intention» ؛ أي إلى المعرفة . والمعرفة تكون كاملة حين يصبح الشيء الذي نتوجه إليه بالتفكير داخل الوعي . وتكون ناقصة حين لا ندرك الشيء إلا من بعض جوانبه[1]

ويقودنا التمييز بين « الأنا » المتسامي و« الأنا » النفساني إلى مفهوم آخر . ففي الوقت الذي يختصّ فيه « أناي » النفساني ـ في توجهه نحو الأشياء ـ بالحقل التجريبي من أجل القيام بعملية الاختزال وبلوغ المفاهيم ، يختصّ « أناي » المتسامي بمراقبة حالات وعيي . وهذا ما يذكرنا بالكلمة الشهيرة التي قالها « هوسرل » في معرض تحديده لمهمته :

« إنني أحاول أن أوجّه لا أن أكون ملقّناً لمذهب . أحاول فقط أن أرى وأن أصف ما أرى »[2] .

إن مفردات « المراقبة » و« الوصف » و« التوجيه » لا يمكن أن تمر بدون صدىً في وعينا . فالوصف «La description» أحد أهم المفاتيح لاستيعاب المنهج الموضوعي . إنه أحد المفاهيم الكبرى التي تأثر بها « ريشار » واعتمدها في تعامله مع النصوص الإبداعية . ولقد رأينا كيف نظر « سارتر » إلى هذا المفهوم ، والأهمية التي أولاها له .

إن « هوسرل » يصف فعل الوعي في توجهه نحو الأشياء لاستيعابها . إنه يترك الأشياء تفصح عن نفسها بنفسها ليراقب مراحل وعيه بها وصولاً إلى المفاهيم . فالظواهرية عند « هوسرل » هي الوصف النفساني المحض لأفعال الفكر التي نصل عن طريقها إلى الأشياء المنطقية .

فأما الوصف النفساني فهو « الأنا » المهتم بالعالم التجريبي . وأما أفعال الفكر فهي الوعي التجريبي الذي لا يتبقى منه في عملية الاختزال إلا القصدية . وأما الأشياء المنطقية فهي المفاهيم التي تعيش مع « الأنا » المتسامي .

(1) «Histoire de la philosophie», ibid, p. 972.
(2) «Les philosophes de Platon à Sartre», ibid, p. 417.

وفي التحديد التقليدي للظواهرية أنها الطريقة التي تدرس كيفية ظهور الواقع على الوعي[1] . فالظواهرية تهتم بالظواهر التي يتجلى فيها الواقع من أجل الوصول الى الجواهر . وعلى سبيل المثال ، فإن الأبيض ليس وقفاً على لون الثلج ولكنه يتعدى ذلك إلى ما يصعب حصره من المواد ، كالسوسن والقطن وأوراق الكتاب . . . الخ .

وكل لغةٍ تأتي لتعبّر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها . إن هذه المفردات وتلك المواد ليست إلا مظاهر يتجلى عليها جوهر واحد هو الأبيض . وما تبحث عنه الظواهرية هو الوصول إلى الجواهر عبر المظاهر . وطريقتها في ذلك هي الوصف . ومبدؤها هو الاختزال[2] . وما المواد التي ذكرناها آنفاً على سبيل المثال إلا أحداث « نفسانية » يمكن اختزالها . ولكنّ ما لا يقبل الاختزال هو قصدنا نحو الجوهر عبر مظاهره المتعددة . وقد يقول قائل : وما علاقة كل هذا وذاك بالنقد الأدبي ؟

ما فائدة البحث عن الجوهر في الأعمال الأدبية ؟
ثم أفلا يتضمن البحث عن الجوهر في الأعمال الأدبية تضييعاً لخصوصيتها ؟
وبمعنى آخر : ما هي علاقة الظواهرية بمجال بحثنا الآن ؟

إن في وسع الناقد أن يعتمد على الظواهرية في دراسته للأعمال الإبداعية . فهو يستقي منها توجهها في بحثه عن الجوهر دون أن يزعم لنفسه أنه يبحث عن الجوهر الكوني المطلق ، وإنما يبحث عن جوهر هذا العمل الأدبي أو ذاك . وهذا يعني أن الناقد عندما يختزل المظاهر التي يتجلى عليها الجوهر في العمل الأدبي لا يلغي خصوصية هذا العمل . فهو في تكنيس للتفاصيل والخصوصيات الصغيرة إنما يصل في النهاية إلى الخصوصية الكبرى التي يتفرد بها كل عملٍ إبداعي من سواه .

والمنهج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنيةٍ تعددية . فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية ؛ أعني البنية المفهومية .

لقد كان « هوسرلْ » يطمح عبر حياته كلها إلى أن يكتب الفلسفة بلغة الحساب[3] . ولئن كان « ديكارت » قد اشتغل فلسفياً بروح الرياضيات ، لقد حاول

(1) «Histoire de la philosophie», ibid, p. 971.

(2) «Expérience et Jugement», «E. Husserl», éd. P.U.F. Coll. Epiméthée, Paris, 1970
انظر الفصلين الأول والثاني من القسم الثالث

(3) «Philosophie première», «E. Husserl», éd. P.U.F. Coll. Epiméthée, Paris, 1970
أنظر مدخل الكتاب

« هوسرل » أن يقدم الفلسفة علماً كالرياضيات(1) .

ولكن هوسرل « أفنى حياته عبر هذا الطموح المخفق . فهل يستطيع النقد أن يتوصل إلى ما لم تتوصل إليه الفلسفة ». هذا هو ما يحاول المعاصرون ، وفي طليعتهم النقاد الألسنيون والبنيويون .

ولا شك أنه وإن استفاد « ريشار » من هؤلاء وأولئك فإنه ينتمي إلى حقلٍ آخر .

* بهذا نكون قد وضعنا يدنا على مصادر النقد الريشاري دون أن نزعم حصرها بشكلٍ قاطعٍ ونهائي . ولعله ما من سبيلٍ على الإطلاق إلى حصر الناقد في شبكة معارفه وقراءاته . فمثل هذا الطموح يعني العودة إلى حياة الناقد بكل دقائقها وتفصيلاتها . ولكنه إذا كان صحيحاً أن الخطوط الكبرى لا تطمس الخطوط الصغرى في ثقافة الناقد ، فإنه صحيح أيضاً أنها تطغى عليها . وبهذا المعنى يمكن أن نزعم أننا أوفينا مهمتنا حقها من التدقيق والتمحيص .

ولقد كان من الممكن أن نتوغل أكثر في مناقشة مصادر النقد الريشاري . كان من الممكن أن نستوقف « باشلار » ونسأله عن « عناصره الأربعة » وعلاقتها بخصوصية الإبداع . فإذا كانت كل الصور الأدبية تعود إلى هذه العناصر ، أفلا يمكن أن يعني ذلك أنه لا توجد في عالم الإبداع الأدبي إلا أربع خصوصيات ؟ أفلا يضع هذا السؤال منهج « باشلار » كما وضع سابقاً منهج « فرويد » في موقع المواجهة مع الذات ؟ فماذا يقدم لنا ـ من حيث خصوصية الإبداع الأدبي ـ أن نعرف مثلاً أن هذا المبدع أو ذاك مصاب بعقدة « أوديب » أو غيرها ؟ وماذا يقدم لنا أن نعرف أن هذا الشاعر « هوائي » وأن ذاك الشاعر « مائي » ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تعرفنا بخصوصية المبدع أكثر مما تعرفنا بخصوصية الإبداع . فالفلسفة يمكن أن تزود الناقد بسلاحٍ فعالٍ يعمّق فهمه للعمل المنقود . ولكنْ حذارِ ، فإن الناقد باستخدامه لهذا السلاح إنما يكتشف الخصوصية الفكرية عند منقوده ، ولكنه لا يكتشف الخصوصية الأدبية .

ولكنْ ، هل من حقنا أن نسأل هؤلاء الفلاسفة عن خصوصية الأدب ؟ كلا ، فالنقد الأدبي ليس مجال اختصاصهم الدقيق . وحسبهم أنهم زودونا بطرقٍ للتفكير نستطيع استخدامها لفهم هذا العمل الأدبي أو ذاك . ولكنه من حقنا ، بل من واجبنا أن نسأل ناقدنا « ريشار » أولاً عن مدى تملكه لهذا السلاح الفلسفي ، وثانياً عن مدى بلوغه

(1) ibid., p. 972.

أو سعيه إلى بلوغ خصوصية الإبداع .

قلنا إنه كان من الممكن أن نستوقف « باشلار » ونسأله . ونقول إنه كان يمكن أن نستوقف « سارتر » ونستجوبه بخصوص « مشروعه الأساسي » ونوجه إليه نفس الأسئلة التي أمكن توجيهها لـ « باشلار » .

وكان من الممكن أن نسأل « هوسرل » عن « جواهره » الفلسفية ، ومدى تأثيرها في التيار النقدي الشكلاني الذي ما انفك يهجس في أمر الوصول إلى قوانين اللغة والأدب . ومما كان يمكن أن نتوقف عنده في هذا المجال هو التطابق بين تعريف « الجوهر » عند « هوسرل » وتعريف « الوظيفة La Fonction » عند الناقد الشكلاني الكبير « ڤالديمير پروپ V.Propp » . فالجوهر « هو اللامتغير الذي يُبقي على نفسه عبر كافة التغيرات »[1] . ووظيفة الشخصية في قصص العجائب عند « پروپ»، هي « العنصر الثابت الدائم في القصة أيّاً كانت الشخصية أو الطريقة التي تملأ بها هذه الوظيفة عملها »[2] .

كان من الممكن أن نفعل كل ذلك ، ولكن موضوع بحثنا كان سيأخذ اتجاهاً آخر . فما يعنينا في الدرجة الأولى ليس دراسة هؤلاء الفلاسفة ، وإنما دراسة تأثيرهم في النقد الريشاري . ونرجو أن نكون قد حققنا هذا الهدف .

* ويبقى أن نشير إلى أننا في الفصل الأول من دراستنا ـ بعد هذه المقدمة ـ سنباشر بدراسة المفاهيم النقدية المؤسسة للمنهج الموضوعي .

* ثم نتلو ذلك ـ في الفصل الثاني ـ بتقديم ترجمتنا للدراسة النقدية التي أصدرها « ريشار » عن الشاعر الفرنسي « پول إلوار » . وهي دراسة من إحدى عشرة دراسة في الشعر الفرنسي الحديث جمعها « ريشار » في كتاب بعنوان « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث »[3] .

وتأتي هذه الدراسة تتويجاً للجهود النظرية من حيث إنها تطبيقٌ عمليٌ للمفاهيم النقدية الموضوعية . فلقد فضّلنا أن نترك « ريشار » يقدم نفسه بنفسه على أن نقدمه نحن مطبقين منهجه على قطعة من الأدب العربي .

ولقد كانت الترجمة معاناة حقيقية تجرّعنا مرارتها عبر فترة طويلة من الجهد المتواصل وأردنا لها أن تكون نموذجاً أعلى للترجمة الأصيلة .

---

(1) «La phénoménologie», ibid, p. 12.
(2) «Morphologie du conte», «Valdimir Propp», éd. Seuil, coll, points 1965- 1970, p. 31.
(3) «Onze études sur la poésie moderne», éd. seuil, Paris, 1964.

ولا يسعني وأنا أذكر هذه المعاناة إلا أن أتوجه إلى زوجتي الدكتورة « سميرة بن عمو » بالشكر الجزيل لما بذلته إلى جانبي من جهودٍ مضنيةٍ في سبيل إنجاز هذه الترجمة .

* وأما الفصل الثالث الذي سميناه « نقد المنهج الموضوعي » فقد قسمناه إلى ثلاث فقراتٍ أساسية خصصناها ـ على التوالي ـ لتحديد علاقة « المنهج الموضوعي » بمنهج « التحليل النفسي » ومنهج « الموضوعية البنيوية » و« المنهج البنيوي » . ونكتفي هنا بالإشارة إلى أنه ربما كان من المكتسبات الجانبية لدراستنا الحالية أن تتكامل مع دراستنا السابقة والتي كانت بعنوان « الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب »[1] .

فدراستنا الحالية كدراستنا السابقة إنما تهدف ـ في الدرجة الأولى ـ إلى تكوين نقدٍ تأسيسيٍ يكون منطلقاً لمشروعٍ نقديٍ كبير . فالتحديث لا يمكن أن يكون بغير تأسيس ، والتأسيس لا يمكن أن يقوم بغير وعيٍ بالحداثة . وهذا ما تطمح دراستنا إلى أن تكون قد ساهمت في إنجازه .

والله من وراء القصد

د. عبد الكريم حسن

---

(1) « الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب » ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت 1983 .

الفصل الأول

مفاهيم النقد الموضوعي

مفهوم الموضوع

الموضوع هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي . ولعله من قبيل التزيّد أن نشير إلى أن الموضوعية هنا ليست إلا نسبة للموضوع «Thème» مما يضع الموضوع في المقام الأول بين بقية المفاهيم[1] .

---

(1) يقترح الدكتور « جوزيف شريم » ترجمة الكلمة الفرنسية «Thématique» إلى العربية « مواضيعية » ، وذلك « تجنباً للالتباس » الذي تثيره كلمة « موضوعية » والتي تعبّر عادةً عن الكلمة الفرنسية «Objectivité» .

(مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الإنماء القومي - بيروت - العدد 23 - ص 112) .

- وأما الدكتور « هاشم صالح » فإنه يقترح استخدام كلمة « موضوعاتية » .

(المرجع السابق - العدد 40 - ص 22) .

- وأما الذين استخدموا كلمة موضوعية فأكثر من أن يحصوا . ومنهم الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور فؤاد زكريا والدكتور يوسف خليف . (انظر على التوالي : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - الطبعة الثانية - 1972 - ص 305 ؛ النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة الدكتور « فؤاد زكريا » - مطبعة جامعة عين شمس - القاهرة - 1974 - انظر الفقرة التي بعنوان (النقد الباطن) ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء - الدكتور يوسف خليف - دار المعارف بمصر - 1970 ، ص 12-13) . ولقد سبق لنا أن استخدمنا كلمة الموضوعية في كتابنا الذي بعنوان : الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1983 .

ولعرض المشكلة نقول :

إن كلمتي «Thème» و«Objet» في الفرنسية تحملان أصلاً نفس المعنى ، ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لاتيني (Grand dictionnaire encyclopédique éd. Larousse, Paris, 1982- 1985, 10ème volume, P. 10187, et 7ème volume, P.7512) . فكل ما هو «Thème» بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر ، هو «objet» . وكل ما هو «objet» هو «Thème» لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمل أو نظر . ولكن «objet» تتقابل مع «Sujet» ، ولا تستطيع كلمة «Thème» أن تحقق هذا التقابل . ومن هنا يبدأ الالتباس في الكلمة العربية « موضوعية » والتي تتضمن المعنيين . ولكن السياق في أغلب الأحيان كفيلٌ بتمييز المراد من هذه الكلمة . فإذا عجز السياق عن توفير هذه الضمانة وضعنا المقابل الفرنسي «objectivité» إلى جانب الكلمة العربية « موضوعية » في كل مرةٍ تعبر فيها عنها ، وتركنا الكلمة العربية منفردة من غير مقابلتها الفرنسية حين تعبر عن «Thématique» وذلك كما فعلنا في الكتاب الذي بين أيدينا . ويبقى استخدام أية =

وعلى الرغم من أن دراسة « الموضوع » في الشعر كانت الهمّ الأكبر عند ناقدنا « ريشار » منذ بداية حياته النقدية في عام 1954 ، فإننا لا نعثر عنده على أي تعريف للموضوع إلا بدءاً من عام 1961 ، وذلك في رسالة الدكتوراه التي قدمها عن الشاعر الفرنسي « مالارميه » :

« الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس ، أو دينامكية داخلية ، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد . والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية ؛ في ذلك التطابق الخفي والذي يُراد الكشف عنه تحت أستار عديدة »[1] .

* أن يكون الموضوع مبدأً «Principe» ، فهذا يعني أنه يشكل نقطة انطلاق عند « ريشار » . وهو لا يشكل نقطة انطلاقٍ وحسب ، ولكنه يشكل نقطة عودةٍ كلما دعت الحاجة . فالموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجه الدراسة الموضوعية بدءاً منه وعودةً إليه . إنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية النقدية ، دون أن نغفل أنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية . ولنا مع هذا الجانب الأخير شأنٌ في ما يتقدم من بحث .

* وأن يكون هذا المبدأ « محسوساً » «Concret» ، فهذا يعني أنه يرتكز على أشياء العالم المحسوس . وذلك أن الموضوعية عند « ريشار » تستند إلى قاعدةٍ حسية . ومفهوم « الحسية » «Sensation» على غاية الأهمية في النقد الريشاري ، وسندرسه في حينه .

* وأما أن يكون الموضوع ديناميكيةً داخلية ، فهذا ما يعيد ـ في العمل الإبداعي ـ إلى العلاقات الجدلية غير المرئية ؛ هذه العلاقات التي تتحكم في التفاعل بين العناصر المكونة للموضوع أو بين الموضوع وغيره من الموضوعات .

* وأما أن يكون الموضوع « شيئاً ثابتاً » «Objet fixe» يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد ، فهذا يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي . وسنرى بعض الأشكال التي يتراءى لناقدنا « ريشار » أن العالم الأدبي يلتف بها حول

= كلمةٍ من الكلمات العربية الثلاث « موضوعية ـ مواضيعية ـ موضوعاتية » ، مشروعاً ومعبراً عن موقفنا من اللغة . فإذا طلبنا التكثيف والاقتصاد في اللغة اتجهنا إلى استخدام كلمة موضوعية دون أن نرى في ما تثيره من التباس أية عقبة . وكل من يطلع على مفهوم « شكل المضمون » في هذه الدراسة يجد المسوغ الكافي لهذا الموقف . وإذا طلبنا التوسع اللغوي من أجل التحديد والفصل بين المعنيين اتجهنا إلى إحدى الكلمتين « مواضيعية » أو « موضوعاتية » على ما فيهما من ثقل بيّن .

(1) «L'Univers imaginaire de Malarmé», éd. Seuil, p. 24.

الموضوع ، كالأشكال الشبكية والإشعاعية ... الخ .

* وأما مفهوم « القرابة السرية » «Parenté Secrète» والذي أخذه « ريشار » عن « مالارميه » ، فإنه يشير إلى العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي . كما أنها تعطي مؤشراً لدور النقد في الكشف عن روابط هذه القرابة السرية .

والذي نلاحظه أن تعريف الموضوع على هذا النحو لا يخلو من بعض العمومية . ففي الوقت الذي يريد فيه « ريشار » أن يقدم تعريفاً محدّداً للموضوع ، نرى الموضوع وهو يحاول الإفلات من يديه . فهناك جوانب لا يغطيها هذا التعريف ، ومن ذلك مثلاً مفهوم « الاطرادية La recursivité » . أوَلَم يعترف « ريشار » صراحةً بأنه « لا شيء أكثر هروبيةً وضبابيةً من الموضوع »[1] ؟

وبعد ما يقرب من خمسة عشر عاماً على التعريف السابق للموضوع ، يقدم « ريشار » في حديثٍ أدلى به للإذاعة الفرنسية تعريفه التالي :

« الموضوع وحدةٌ من وحدات المعنى ؛ وحدةٌ حسيةٌ أو علائقيةٌ أو زمنيةٌ مشهودٌ لها بخصوصيتها عند كاتبٍ ما . كما أنها مشهودٌ لها بأنها تسمح ـ انطلاقاً منها وبنوعٍ من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ـ ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب »[2] .

ولا شك أن بين التعريفين السابقين مسافةً بيّنة . ولكن هذه المسافة ما تلبث أن تزول حين ندرك أن التعريف الأول تعريفٌ للموضوع في ذاته ، بينما هو في الثاني تعريفٌ له في علاقته مع المعنى . إن التعريف الأول يركز على الدور التنظيمي والتوجيهي الذي يلعبه الموضوع ، بينما يركز التعريف الثاني على مفهوم الحضور الذي يشهده الموضوع في العمل الإبداعي . إن التعريف الأول يغفل اطرادية الموضوع ، في الوقت الذي تحتل فيه الاطرادية لبّ التعريف الثاني . ويلتقي التعريفان على أن الموضوع هو النقطة المركزية التي تنطلق منها وتعود إليها عناصر الكون الإبداعي .

---

(1) المصدر السابق .

(2) «Ofratème», p. 9 . ولا يوجد تاريخ دقيق لهذا الحديث ، وإنما نعطيه تاريخاً تقريبياً . وفي محاضرته النظرية التي ألقاها « ريشار » بتاريخ 1976/2/25 في جامعة «Vincenne» تعريفٌ لا يخرج عن هذا التعريف الذي أدلى به للإذاعة ، ولذا نكتفي بتثبيته في الحاشية : « الموضوع إحدى مقولات المعنى . وبشكلٍ أدق ، فإن الموضوع مقولةٌ من مقولات الحضور المشهود بأهمية نشاطها في العمل الأدبي » .

ولعله لا بد من الإشارة إلى أن التعريفات المتفاوتة التي يقدمها « ريشار » عن الموضوع ، إنما كانت تتطور بتطور دراساته واهتماماته في هذا الميدان . وهذه التعريفات لا تناقض بينها وإنما تتميز من بعضها في التركيز على هذا الجانب أو ذاك من جوانب الموضوع .

وربما كان من المفيد أن نشير إلى التحديد الذي يقدمه قاموس علم اللغة الفرنسي للموضوع[1] . وهو تحديد يربط بين الموضوع والجذر اللغوي «La Racine» . فالموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تضاف إليه الحركات التي تجعل منه معنى . فإذا أردنا أن نمثل لذلك في العربية قلنا إن الجذر اللغوي (ك ـ ت ـ ب) عبارة عن أصوات «des phonèmes» لا معنى لها ما لم توضع عليها الحركات . فإذا حركتَها كلها بالفتحات أعطت فعلاً ماضياً معلوماً ، وإذا حركتَ أولها بالضم وثانيها بالكسر أعطت ماضياً مجهولاً . فالمعنى يرتبط ـ في الجذر ـ بالحركات ـ التي تحدده . ومن هنا يأخذ التحديد اللغوي للموضوع أهميته لأنه يربط بين المعنى والشكل المجرد .

إن الجذر اللغوي « حاضنٌ » لذرات المعنى التي تشترك فيها كل المفردات المؤسَّسة عليه . ولكن تحقق هذا الجذر في شكلٍ معين هو الذي يجعل منه موضوعاً .

ومن الواضح أن « الموضوع » في هذا التعريف هو المعنى الذي يتحقق في شكلٍ لغويٍ غير قابل للاختزال .

وأما القاموس الفرنسي الفلسفي «Lalande» فإنه يعطي تحديدين للموضوع . في الأول ينكشف لنا الموضوع على أنه « مسألةٌ معروضةٌ » للتأمل أو التطوير أو النقاش . وفي الثاني نرى مقاربةً مع جانب « التطوير » الذي رأيناه في التحديد الأول . فاعتماداً على هذه المقاربة يصبح الموضوع « ما يوجه تطويراً عضوياً دون إدعاءٍ بتحديده مسبقاً بشكلٍ كلي . إنه يوجه ، ولكنه يقبل الصيغ العديدة التي يمكن أن يأخذها هذا التطوير العضوي تبعاً للظروف أو تبعاً لما يمكن أن يصيبه من إجهاض في بعض جوانبه »[2] .

ومن الواضح أن التعريفات التي يقدمها « ريشار » للموضوع ، لا تخرج عما يقدمه المعجمان المذكوران . بل إن « ريشار » يحاول الجمع بين اللغوي والفلسفي حين يقول « إن النقد الموضوعي علم معنى قصديّ ، ينظم محتوى العمل الأدبي بموجب مشروعٍ يرتبط بـ (أنا) خاصة »[3] .

---

(1) «Dictionnaire de Linguistique», éd. Larousse, Paris, 1973. Voir les termes «radical», et «Racine».

(2) Dictionnaire «Lalande André», «vocabulaire techniqne et critique de la philosophic», éd, P.U.F. Paris, 1950, p.p. 1123- 1124.

(3) Ofratème.

والمهم في الأمر هو أن الموضوع يشكل المحور النقدي الذي تدور حوله أعمال « ريشار » منذ بداياتها الأولى . لقد كان مفهوم « الموضوع » بذرةً ما لبثت أن نمت واكتنزت على مرّ السنين بما وهبها « ريشار » من نظرٍ نقديٍ عميق . فلقد لاحظ منذ كتابه الأول أنه :

« في الأشياء وبين الناس وفي قلب الإحساسِ والرغبة واللقاء ، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسّق الحياة الأكثر سريةً وتنسق التأمل في الموت والزمان»[1] .

ومن خلال هذه الملاحظة نستطيع أن نضع يدنا على أمرين مهمين جداً في ما يتعلق بالموضوع :

ـ فمن جهة ، نستطيع أن نلاحظ مع « ريشار » أن بعض الموضوعات تعاود نفسها في العمل الإبداعي . وهذا ما يقودنا إلى التأمل في مفهوم « الاطرادية » .

ـ ومن جهة أخرى ، فإن هذه الموضوعات تقوم بمهمة تنسيق الحياة الخفيّة في العمل الإبداعي . وهذا ما يقودنا إلى التأمل في الوظيفة النوعية التي يشغلها الموضوع .

فأما عن الإطرادية فإن « ريشار » يقرر أنها :

« هي المقياس «Le Critère» في تحديد الموضوعات . فالموضوعات الكبرى في عملٍ أدبيٍ ما ، هي الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية «l'invisible architecture» لهذا العمل . وبذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه . وهذه الموضوعات هي التي تتطور على امتداد العمل الأدبي ، وهي التي نقع عليها عياناً بغزارة استثنائية . فالتكرار أينما كان دليل على الهوس »[2] .

إن استخدام « ريشار » لمصطلح الهوس «Obsession» من أجل تعزيز مفهوم الاطرادية أمرٌ على غاية الأهمية لأنه يشكل أحد مفاتيح العلاقة بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي . ولكن ما يعنينا الآن هو التأكيد على أهمية المعاودة في العمل الأدبي ، وما ينتج عن ذلك .

فإذا كانت معاودة الموضوع لنفسه على هذه الدرجة من الأهمية ، فإن الموضوع يتجسد في كلمات . وهذا ما يضع ناقدنا أمام إشكالية العلاقة بين الموضوع والكلمة . وإذا كان الموضوع يعاود نفسه من خلال معاودته للكلمات التي تجسده ، فإنه لا بد من

(1) «Littérature et sensation», Ed. Seuil, Paris, 1954, p. 14.
(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», p. 24.

حصر هذه الكلمات أولاً . وهذا ما يضع ناقدنا أمام إشكاليةٍ أخرى وهي إشكالية الإحصاء .

فكيف ينظر « ريشار » إلى هاتين المسألتين ؟

على الرغم من أنه لا جدال في ما تقدمه الإحصائيات ، فإنها لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية . فالموضوع يتعدى الكلمة غالباً بشموليته . وامتداده . . . ومن ثم تنهض صعوبةٌ أخرى : فبناء معجمٍ للتواتر اللفظي «Un lexique des fréquences» في العمل الأدبي يفترض أن معنى الكلمات يبقى ثابتاً من موقعٍ إلى آخر . والحقيقة أن معنى الكلمة يتغير ، سواء في ذاته ، أو في ما يلفه من معانٍ تدعمه وتجعل منه معنى . . . فالمعاني لدى تناولها موضوعياً لا تؤخذ إلا بطريقةٍ شموليةٍ «Globale» متعددة القيمة «Multivalente» ؛ «طريقة التكوكب، مما يعني تفادي الجمود في معجم التواتر اللفظي الذي يبنيه المنهج الموضوعي .

فلا الدراسة الرياضية ، ولا الجرد الشامل سعياً وراء حصر الموضوعات ، يمكن أن يبلغ غاية الموضوعات وثراءها . ولا يبقى في النهاية إلا الدقة والصبر في قراءة النص . فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤيا والخيال[1] .

وعلى هذا فإنه يتوجب علينا أن نتناول مفهوم الإطرادية بشيء من التحفظ . إنه يتوجب علينا أن نتقبل هذا المفهوم دون أن نستسلم له ؛ أن نعدّه معياراً ، دون أن يكون المعيار الوحيد . فلئن كانت الإطرادية معياراً ضرورياً لتحديد الموضوعات ، إنها لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد . فبأي معيارٍ تكتمل الإطرادية ؟

إن الغزارة ليست المعيار النهائي لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي . فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمةٍ دالةٍ أو معنى جوهري . وربما كان الأهم من ذلك هو القيمة الاستراتيجية للموضوع أو موقعه الجغرافي .

وكثيرةٌ هي التصورات التي تركز حياتها في النقاط الحساسة ، أو في ما يسميه « مالارميه » « نقاط التقاطع » «Points d'intersection» ، فتكون بذلك قادرةً على إدخال القوانين التي تنظم حقول التجربة المتعددة . وعلى سبيل المثال ، فإن صورة العري «La nudité» عند « مالارميه » تسيطر على الحقل الإثاري ، ولكنها تمتد بنفوذها إلى مجالاتٍ من الفكر الأشد صفاء ؛ مجالاتٍ من التصوير الجمالي والميتافيزيقي . . . .

هكذا يبدو لنا الموضوع عنصراً يتعدى بغيره ، مما يسمح لنا بذرع المجال الداخلي للعمل الأدبي في كل الاتجاهات ، أو قل إن الموضوع مفصلٌ يسمح للعمل الأدبي

---

(1) المصدر السابق ، ص 25 .

بالترابط في كيان دال[1] . ويخلص « ريشار » إلى هذه النتيجة المكثفة :

إن قيمة أي موضوع إذاً ، تتحدد من خلال إلحاحيته «Sa capacité d'insistance» وقدرته على التمفصل «Sa puissance d'articulation» . ولا تأخذ الموضوعات معنىً إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر في هذا الفضاء العالمي «espace mondain» والحميمي «Intime» في نفس الوقت . هذا الفضاء الذي يسميه « جورج پوليه » بـ « المسافة الداخلية distance intérieure » ، و« جان ستاروبنسكي » بـ « العين الحية L'œil vivant » ، وأسميه بـ « الكون التخييلي Univers imaginaire »[2] . إن قدرة الموضوع على التمفصل تُكسب الموضوع أهميةً نوعية . فكما يتحدد الإنسان بعلاقاته ، يتحدد الموضوع بعلاقاته مع الموضوعات الأخرى . إنه يكتسب معناه من خلال ما يعقده مع غيره من وجوه ارتباط :

« فالموضوعات تميل إلى أن تنتظم كما يحدث في البنى الحية . إنها تترابط في مجموعاتٍ مرنةٍ يهيمن عليها قانون « التشاكل Isomorphisme »(*) والبحث عن أفضل توازنٍ ممكن »[3] .

* ويميز « ريشار » من الموضوع عنصراً أكثر خصوصيةً ومحسوسية «Plus concret» وهو الترسيمة «Le motif» . وهذا العنصر ينتشر على امتداد العمل الأدبي ؛ بمعنى أنه يتكرر ويرتبط ويتسجل بطريقةٍ متميزة .

ومن الأشياء التي تعدّ ترسيماتٍ واضحةً عند « پروست » مثلاً ، يقدّم « ريشار » أمثلة الزهر والسمك والمصباح والخد والناقوس . . الخ .

ويشير « ريشار » إلى أن الدراسات الموضوعية عند سابقيه لم تكن تميز بين الموضوع

---

(1) المصدر السابق ، ص 25-26

(2) «Ofratème», p. 9

(*) نقول عن بنيتين من مستويين مختلفين إن بينهما تشاكلاً حينما تبديان نمطاً واحداً من العلاقات التركيبية . فحين تكون القوانين التركيبية الصرفية مثلاً مطابقةً للقوانين التركيبية في علم المعنى نقول إن بين علم الصرف وعلم المعنى تشاكلاً .

وحين يمكن أن توضع مفردات إحدى بنيات المعنى في لغةٍ ما ، مفردةً فمفردة ، في علاقةٍ مع مفردات إحدى بنيات المعنى في لغةٍ أخرى ، نقول إن بين اللغتين تشاكلاً معنوياً .

ومن الواضح أن درجة التشاكل تختلف باختلاف الثنائيات التي نضعها مقابل بعضها . وفي علم اللغة فإن المشكلة الأهم هي معرفة حضور أو غياب التشاكل بين الوقائع اللغوية والاجتماعية والثقافية . أنظر :

— «Dictionnaire de linguistique», ibid, voir , «Isomorphisme».

(3) «L'Univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 26.

والترسيمة : أعني أنها لم تكن تميز بين المستويات المتفاوتة المحسوسية مما كان يقود غالباً إلى خلط .

ولكن « ريشار » لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يتوغل أكثر في عملية التمييز حين يلاحظ أن الترسيمة بحد ذاتها ليست على درجةٍ واحدةٍ من المحسوسية «Concrétude» . فإذا كان السمك ترسيمةً ، فإنه يمكن أن يتفرع عنها أنواعٌ أكثر خصوصية . وتكتسب هذه الترسيمة خصوصيتها من خلال مجموعة أنواع السمك الخاصة بها . وكل نوع يمكن أن يرتبط بشخصيةٍ معينةٍ في العمل الأدبي . فهذا النوع معروضٌ لفلان ، وذاكٌ معروضٌ لآخر ، مما يجعل الترسيمة تتدرج في طرقٍ متعددة المحسوسية .

فأية رابطةٍ إذاً بين الموضوع والترسيمة ؟
هذا ما سنؤجل الخوض فيه إلى الفقرات التالية .

مفهوم المعنى

* لفهم المعنى عند « ريشار » لا بد من استجوابه ، ولاستجوابه لا بد من وصفه ، ولوصفه نستعين بتصنيفه وتنضيده :

فالقراءة الموضوعية ليست قراءة تأويليةً «Interprétative» ولا تفسيرية «Explicative» ولكنها وصفٌ «description» شاملٌ يمكن تسميته بالجرد أو التنضيد «Inventaire ou répértoire» [1] .

ومصطلح الجرد هنا ، لا يحمل مفهوماً كمياً وحسب ، ولكنه يحمل مفهوماً نوعياً حيث يتم وضع العناصر المتآلفة في حقلٍ واحد .

إن مصطلحات « الجرد » و« التنضيد » و« التصنيف » تنتمي إلى عالمٍ واحدٍ هو عالم الوصف ؛ وصف المعنى . فما الغاية التي تنطوي عليها عملية الوصف هذه ؟

إن الغاية تنطوي على تصنيف عناصر المدلول «Les éléments de signifié» في العمل الأدبي بما يعيده إلى الإرتسام في مشهدٍ «Paysage» إدراكيٍ وخياليٍ فريد[2] .

ولكن ، ما هي الرغبة التي يحققها وصف هذا المشهد ؟ وما هي طبيعة الرغبة التي تحرك عملية التصنيف هذه ؟

إنها الرغبة في السعي نحو التجانس «Cohérence» ، هذا التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظامٍ «Système» متّسقٍ ذي خصوصية .

---

(1) المحاضرة النظرية .

(2) المصدر السابق .

والهدف من المنهج إذاً هو اكتشاف الفرادة «La singularité» في هذا النظام وتميّزه من غيره في الأعمال الأدبية الأخرى[1] .

* إن تصنيف المعنى عند « ريشار » يعني وضعه في مقولات «catégories» . وكل مقولة تنطوي على مجموعةٍ من النظائر التي يمكن إبدالها من بعضها . وهذا ما يسمى في الفرنسية بـ «Paradigme» . وسنطلق عليه في العربية اسم « سلسلة الأمثال » . وتشير « سلسلة الأمثال » إلى إمكانية الاختيار داخل الحقل الواحد . وهي إمكانيةٌ مفتوحةٌ للخيال[2] .

إن مصطلح « سلسلة الأمثال » ينتمي إلى الألسنيات الحديثة «La Linguistique» مما يعزز الصلة بين النقد الريشاري وعلم اللغة الحديث .

كما أن مصطلح « المقولة » مصطلحٌ فلسفي مما يعني إرتباط الفلسفة بالنقد عند « ريشار » . ولكن ، لنكن هنا على حذر . فلقد وجدنا لتونا أن الموضوع إحدى مقولات المعنى . وإذ نعود إلى الفلسفات التي حددت مقولات المعنى ، فإننا لا نلحظ أن الموضوع يشكل واحدةً منها . وهذا ما يفضي إلى النتيجة الأولى في دراستنا لمقولات المعنى عند « ريشار » . فـ « ريشار » يستعير هذا المصطلح من الفلسفة دون أن يحتفظ له بأبعاده التي حددتها الفلسفة . وإذاً ، فما هي المقولة في النقد الريشاري ؟

المقولة قاعدةٌ يستند إليها « ريشار » في تصنيف المعنى في العمل الأدبي . وكل ما يخدم في تصنيف المعنى يسميه « ريشار » مقولة . فإذا لاحظ أن العمق «La profondeur» عند شاعر معين هو القاعدة التي يستند إليها شعره ، سمّى العمق مقولة . وإذا لاحظ أن العمودية «La verticalité» هي الظاهرة التي تشغل شاعراً آخر ، سمّى العمودية مقولةً . . . وهكذا .

والأمر بديهي ، فما دام العمق موضوعاً ، والموضوع مقولةً ، فإن العمق مقولة . وهكذا يبدو أن كل ما هو مطّردٌ في العمل الأدبي يشكل مقولةً عند « ريشار » . ولقد لاحظنا أن « الاطرادية » مفهوم على غاية الأهمية ، فهو الخطوة الأولى في النقد

---

(1) المصدر السابق .

(2) وذلك بالمقابلة مع ما سنطلق عليه اسم « السلسلة التأليفية » كترجمة للكلمة الفرنسية «syntagme» . إن سلسلة الأمثال تعمل من خلال علاقة الغياب «in absentia» بحيث يتم التساؤل عن الوحدة اللغوية المستخدمة من خلال ما كان يمكن أن يُستخدم مكانها . ففي الجملة « نام الطفل » مثلاً نتساءل عن استخدام الفعل « نام » دون الفعل « رقد » أو ما يماثله . وأما سلسلة التأليف فإنها تعمل من خلال علاقة الحضور «in presentia» بحيث يتم وصف الوحدات اللغوية من خلال تحققها الفعلي في الجملة إلى جانب بعضها ، وكلما امتدت الجملة اتسع مجال الوصف .

الريشاري . هذا من الناحية الكمية ، فأما من الناحية النوعية ، فإن « سلسلة الأمثال » تعني العمل على المستوى العمودي ؛ أي وضع العناصر التي يمكن إبدالها من بعضها في حقلٍ واحد . فهذه العناصر ترتبط مع بعضها بصلة قربى . وعلى هذا ، فإن « سلسلة الأمثال » تقدم أداةً نوعيةً من أدوات تصنيف المعنى . وسواء في ذلك العناصر التي تنتمي إلى عالم اللغة ، أو العناصر التي تنتمي إلى عالم الصورة والخيال .

ولما كان الموضوع أهم أساسٍ في تصنيف المعنى ، فإنه أهم مقولةٍ في النقد الريشاري .

* ولكنه لا بد من التذكير بتصنيفٍ آخر ينطلق من الموضوع ، وهو التصنيف الذي يميز بين الموضوع والترسيمة . فهذا التمييز يفيد كثيراً في تصنيف المعنى . وذلك لأن الترسيمة تدل على اختيارٍ عند الكاتب . فالترسيمات معروضةٌ في العمل الأدبي بشكل غير منظم ، ولكن كلاً منها يتعلق بسجلٍ خاصٍ للمعنى . ويجب أن يُفهم كمحطةٍ لرغبةٍ إيجابيةٍ أو سلبية . وهنا نتوقف قليلاً لنجيب على سؤالٍ تركناه معلقاً في حينه ، ويخص العلاقة بين الموضوع والترسيمة :

« فالموضوع هو المقولة التي توجد على شكل « سلسلة أمثالٍ لغويةٍ » «Paradigme Linguistique» . ومن هنا ، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يكون « مارسيل پروست » مؤسس النقد الموضوعي ، لأن عمله بحث عن الاختيار الممكن داخل الحقل الواحد .

إن الموضوع يوجد كـ « سلسلة أمثالٍ » لغويةٍ تحتوي وتتمثل في داخلها أنواع الترسيمات التي تأتلف مع بعضها في مجموعةٍ مقولاتيةٍ واحدة .

وهكذا ، فإن تحليل الموضوع ووصفه ، يعني تعيين الترسيمات المتنوعة في داخله . وهذا ما يعني تحديد هذه الترسيمات من خلال ائتلافها واختلافها . فهذه الترسيمات المتكررة في العمل الأدبي هي التي تحدد ـ على طريقتها الخاصة ـ بعض المفاهيم الأدبية فيه »[1] .

إن تصنيف الموضوع في ترسيمات يعني أن الموضوع يتطور في العمل الأدبي حسب نسق هذه الترسيمات التي تلتقي في داخله . وهذا ما يقود « ريشار » إلى اعتبار القراءة الموضوعية قراءةً نسقية «Lecture sérielle» ؛ أعني قراءة أنساقٍ من الترسيمات التي تلتقي على أساس المنطق المقولاتي . وكما أن الموضوع يتطور حسب الدراسة النسقية

---

(1) المحاضرة النظرية .

لترسيماته ، فإن الترسيمة تتطور حسب المقولات الموضوعية التي تلتقي في كل موضوع وتؤلّفه كموضوع متفرد . أولم يقل « ريشار » إن المنهج الموضوعي بحث عن المعنى في كل الاتجاهات[1] ؟ أوليس البحث عن المعنى عند « ريشار » مسحاً لحقول هذا المعنى ؟

هكذا يتنقّل « ريشار » على محورين ؛ فمن المقولات الكبرى إلى جزئيات المعنى ، والعكس صحيح . إنه يلتقط جزئيات المعنى منطلقاً من المقولات الكبرى ، ويصل إلى المقولات الكبرى عبر جزئيات المعنى . ومثله في ذلك قول « بروست » :

« إن أدنى رغبةٍ فينا ـ وإن لم تكن أكثر من عنصرٍ وحيدٍ كالإيقاع ـ قابلةٌ في ذاتها لكل العلامات الموسيقية الأساسية التي تقوم عليها حياتنا »[2] .

ويعلق ناقدنا على هذا بقوله :

أفلا يهدينا « بروست » بهذه الكلمات إلى طريقةٍ لقراءته ؟ . هكذا سنستعيد الإصغاء إلى العلامات الموسيقية لهذا اللحن الأساسي ، وذلك عبر الفرادة في كل لحظةٍ معاشةٍ مكتوبة . سنصف كل رغبةٍ مهما صغرت لنستخرج منها ونستخرج عبرها الوجوه الحسية والغريزية الكبرى ؛ الوجوه التي تنظّم انبثاق الرغبة بطريقةٍ نوعية . وهكذا نتوصل إلى رسم الاتجاهات الدالة لحضورٍ إزاء العالم . ولقد تعرّفنا ـ عبر سلسلةٍ من التحليلات النصية الدقيقة ـ إلى ثلاثة حقولٍ أساسية وأعدنا بناءها ، وهي الحقول التي تتوظف فيها القدرة « البروستية » على الرغبة : إنها حقول المادة والمعنى والشكل[3].

ويضرب « ريشار » مثلاً لذلك ترسيمة « الزهرة » عند « بروست » . ويحدد مثاله أكثر حين يأخذ زهرة « الغريب Le chrysanthème » فيقول :

« إنه يتوجب علينا أن نحلل هذه الزهرة كمركّبٍ لوني ، فهي نوعٌ من الأحمر . كما يتوجب علينا أن نحللها كمركبٍ حراري ، فهي درجةٌ من الالتهاب . ويتوجب أيضاً تحليلها كمركب حميمي ، فهي زهرةٌ حانيةٌ بذاتها ، حانيةٌ بما تنطوي عليه من كناية ؛ إنها مستسلمةٌ لجو الغرفة . . . للستارة . . . للجسد المرغوب الذي هو بدوره جسدٌ مغلق .

و« الغريب » زهرةٌ منفتحةٌ حتى في انغلاقها . إنها نموذج الزهر المنفتح المنغلق الذي يحمل إضافة إلى كل ذلك قيمةً تركيبية من الناحية العددية . أفلا

---

(1) انظر الحاشية رقم (3) في الصفحة (37) من كتابنا « الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب » ، صادر عن المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت .

(2) «A la recherche du temps perdu», éd. Pléiade, 3ème volume, p. 626, Paris, 1954.

(3) «Proust et le monde sensible», Ed. seuil, Paris, 1974, p. 7, J. Pierre Richard.

تثب إلى الذهن صورة أوراق التويجات التي تؤلف كرةً واحدة ؟ »[1]

هكذا تتضافر .... تتقاطع .... تتمفصل مقولاتٌ عديدةٌ في عنصرٍ واحدٍ يشكل خصوصية زهرة « الغريب » عند « بروست » . وهكذا تتشكل الترسيمة الحسية ، ويصبح من اليسير بدءاً من هذا ـ وعلى المستوى العملي ـ أن نصنف وندرس كافة الترسيمات والموضوعات .

* إن تصنيف عناصر المعنى على أساسٍ مقولاتي ، يعني أن نضع كل مجموعةٍ من العناصر في سلسلة المقولة التي تنتمي إليها . ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس الائتلاف لا بد أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس الاختلاف . فالتقاء العناصر مع بعضها ذو دلالة ، وتباينها عن بعضها ذو دلالة أيضاً . ومن هنا فإن البحث عن المتفق والمختلف في عناصر المعنى يشكل أساساً متيناً لتصنيف المعنى ووصفه : فالنقد التصنيفي الحق ، ينبغي أن ينضمّ إلى استيعابٍ نوعيٍ للفوارق الدالّة «distance Signifiante» في بحثه عما يوحّد ويفرق .

إن معرفة ما يفصل « أوزيريس » عن « أبولون » وما يفصل « أوزيريس » عن نفسه لا تقل أهميةً عن معرفة ما يجمع بينهما[2] .

* وينبثق عن هذا التصنيف تصنيفٌ آخر يقوم على أساس ما ينفر منه الشاعر وما يغتبط به :

« فالقراءة الموضوعية مسحٌ لحقول حسية معينة «Champs sensoriels» من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها ، وكيف ترتسم على كل مستوى من المستويات المنقودة دلالات الأشياء المرغوب فيها ؛ أعني العناصر الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها ، ثم كيف ترتسم دلالات الأشياء المرغوب عنها ؛ أعني العناصر الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها ، ثم كيف ترتسم دلالات الأشياء المرغوب عنها ، أعني ذلك المجال الذي ينبذه الشاعر ويرفضه ويستبعده . هذا علماً بأن الحد الفاصل بين المرغوب فيه والمرغوب عنه ليس جلياً على الدوام ، ولكنه في تغيّر مستمر . وفي معظم الأشياء التي يراد تحليلها موضوعياً تختلط هاتان القيمتان . ويعتمد تطور النص ـ في جانب كبير منه ـ على استخلاص ما في هذا الشيء أو ذاك من غبطةٍ أو نفور وفق هذا الترابط أو ذاك مع أشياء أخرى »[3] .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Onze études sur la poésie moderne», J.P. Richard, éd. Seuil, Paris, 1964, p. 10.

(3) المحاضرة النظرية .

والمهم في كل ذلك أن يكون المدلول دالاً . فالتصنيف الذي تخضع له عناصر المدلول في العمل الأدبي لا بد أن يكون ذا دلالة ؛ أن يكون حاضناً لاتجاهاتٍ تحدد مسار المعنى ، وترتبط مع بعضها في علاقات :

« وهذا ما يعيدنا إلى كتاب آخرين كـ «Bins Vanger» تلميذ « فرويد » الذي أطلق على ذلك اسم بعض الاتّجاهات الدالة للكون الموصوف . ومفهوم الاتجاهات الدالة «Directions significatives» على غاية الأهمية لأنه يغطي السجل المجرد والسجل المحسوس في آنٍ واحد . فالاتجاه الدالّ هو في نفس الوقت اتجاهٌ في المكان «Sens» وتوجيهٌ للمكان «Orientation» : إنه معنى «Signification» [(1)] .

ولعله من المفيد هنا أن نشير إلى أن « ريشار » يلعب على كلمة «Sens» . فهذه الكلمة تعني « اتجاهاً » وتعني « معنىً » حيث يصبح الاتجاه معنى والمعنى اتجاهاً لأنه يقود إلى معانٍ أخرى ترتبط مع بعضها وتعقد نقاط التقاء .

ومن هنا يجب التأمل طويلاً في مصطلحات يستخدمها « ريشار » كـ « اتجاه Direction » - « مسار Trajet » - « بُعد dimension » لأنها توحي بمعنى الدلالة ودلالة المعنى في النقد الريشاري . و« ريشار » يستخدم مصطلحات الفروق والأبعاد والاتجاهات ويردفها غالباً بمصطلح « دالة Signifiantes » لأنها ما لم تكن دالّةً لا تكون ذات قيمة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن استخدامه لهذه المصطلحات يعطي إنطباعاً بتشكل البذور الأولى لعلم الدلالة في إحساسه النقدي .

ونقول « إحساسه » لأنه لا بد من الاعتراف بأن علم الدلالة «La sémiologie» كان وما يزال في مهده . كما أنه لا بد من الاعتراف بأن ناقدنا كان يتطور بتطور علوم اللغة وعلم الدلالة .

ولأول مرة يستخدم فيها « ريشار » مصطلح علم الدلالة في كتابه عن « بروست » :

« إن النقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة ورغبة المعنى إنما يستجوب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة »[(2)] .

وبعد عامين من ذلك يعلن « ريشار » عن الغاية التي تنطوي عليها عملية الوصف

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Proust et le monde sensible», ibid.

في المنهج الموضوعي فيقول :

« إن الغاية تنطوي على تصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي ... »[1].

وفي موقع آخر :

« النقد الموضوعي نقدٌ للمدلول ، أو لنقلْ ، إنه نقدٌ مقولاتيٌ يهدف إلى سبر السجلات الأساسية - حيث ينتشر المعنى في كل عالم أدبي خاص - ووضع هذه السجلات من بعضها موضع التجانس »[2] .

ولكنْ ، إذا كانت القراءة الموضوعية تنصبّ على دراسة عناصر المدلول ، وإذا كان المدلول دالاً كما وجدنا للتو ، فما هي العلاقة بين هذين المفهومين : الدالّ والمدلول ؟ هذا ما سنؤجل الخوض فيه إلى موضع آخر من هذا البحث حين نستجوب علاقة المنهج الموضوعي بالمناهج الأخرى .

* إن تصنيف المعنى يقوم على استجوابه . وفي استجوابنا للمعنى ، لا بد من أن نطرح كافة التساؤلات الممكنة على مقولاته . فإذا أردنا أن ننتقل إلى الجانب التطبيقي عند « ريشار » - وليكن مستمَدّاً من دراسته عن « بروست » - توجب علينا أن نطرح تساؤلات من هذا النوع :

- في ما يخصّ مقولة المكان : كيف يتشكل المكان عند « بروست » ويكتسب أهمية ؟

ما الاتجاهات الخاصة والمحاور التي ينتظم بموجبها المكان ؟ كيف يختار الجسد « البروستي » مستقره وسط العديد من الإمكانيات المتاحة ، وذلك عبر المقابلة بين المقولات القاعدية «catégories de Base» كالقريب والبعيد ، والمغلق والمنفتح ، والأفقي والعمودي ؟ ثم كيف تتوجب الإفادة من المقابلة داخل مقولة العمودي مثلاً بين الأعلى والأسفل ؟ ... الخ .

- وفي ما يخص مقولة الزمان : ما الصيغ الخاصة بالزمن « البروستي » ؟ ما الأزمنة المحبَّبةُ إليه ؟ وما الأزمنة الجحيمية ؟ وهل هناك من أزمنةٍ حيادية ؟ ثم كيف تتمفصل هذه الصيغ المتعددة في نسيج العمل الأدبي ؟ ... الخ .

- وفي ما يخص الأشياء أو الأغراض «Les objets» التي يتناولها « بروست » : ما الأشياء

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Ofratème», ibid.

التي تركزت عليها الرغبة بشكل خاص ؟ وما الصفات النوعية داخل هذه الأشياء من سماكة أو كثافة أو سيولة ؟ . . . الخ . .

- وفي ما يخص الأجساد : أي نمطٍ من الأجساد يتشوق إليه « پروست » ؟ وما هو مقام الجسد في أعماله ؟ . . . الخ .

- وفي المجـال الحسي : كيف تتـوزع الألـوان ؟ وكيف تنتـظم الأشكـال والأصـوات والحركات والمذاقات ؟ وبمعنى آخر ، كيف تتحدد الحسية نفسها ؟ . . . . الخ . . .

هكذا يقترب المرء في نهاية طـرح هذه الأسئلة مما يسميه « پروست » بالنـوعية الشخصيـة للحس «La qualité personnelle de la sensation» . ويحدد « پروست » هذه النوعية على النحو التالي : إنها الجوهر النوعي لإحساس الآخـر ؛ جوهـرٌ لا يمكن النفاد إليه عن طريق الحب ، ولكن الفن وحده هو الذي يسمح لنا ببلوغه[1] . وفي ضوء ذلـك يمكن أن نفهم لماذا يعـدّ « پروست » المعلم الأول لهـذا النمط من القـراءة ؛ نمط القراءة الموضوعية . فلقد حاول « بـروست » - وفي نصوص شهيـرة - أن يحلل جوهـر الحس الشخصي هـذا . ودراسات « پروست » وهي تلحظ العنصر الحسي إنما تـربطه بخلاصةٍ من نوعٍ ذهني أو وجودي ، وهكذا تؤخذ الأشياء في الطريقة الموضوعية .

ولعل في هذا ما ينقلنا إلى مفهومٍ من المفاهيم القاعدية في المنهج الموضوعي ، وهو مفهوم الحسية «La sensation» . ألم نجد في ما تقدم من بحث أن القراءة المـوضوعيـة مسحٌ لحقولٍ حسيةٍ معينة من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها ؟[2] .

وإذاً ، فكيف يتحددّ مفهوم الحسية؟

(1) المحاضرة النظرية .

(2) نفس المصدر .

مفهوم الحسية La Sensation

تقول أسطورة الخلق عند اليونانيين القدماء : « في البدء انبثقت « أورينوميه Eurynomé » ـ إلّهة كل الأشياء ـ عاريةً من السديم . ولما لم تجد شيئاً صلباً تضع أقدامها عليه ، فصلت البحر عن السماء ، وراحت ترقص على الموج متجهةً نحو الجنوب . وفي عبورها اكتسبت الريح الهبوب وجهاً متميزاً أتاح للإلهة القدرة على الخلق . وبينما كانت الإلهة تتابع على الطريق خطاها الراقصة ، أمسكت بريح الشمال وفركتها بين يديها فكان أن ظهر الثعبان الكبير «Ophion» . ومضت « أورينوميه » في رقصها تدفئةً لنفسها . كانت ترقص أمام الثعبان على نحوٍ وحشيٍ مسعور ، مما أهاج رغبته نحوها ، فالتفّ حول أعضائها الإلهية واتحد بها . وما كان من ريح الشمال إلا أن تحولت إلى ريحٍ مخصبة . وهذا ما يفسر لماذا تترك الأفراس أردافها للريح ، وتضع للعالم مهورها دون مساعدة الخيول . وعلى هذه الشاكلة أصبحت « أورينوميه » أمّاً . ومن ثم ، أخذت « أورينوميه » شكل الحمامة ، ثم ما لبثت أن حضنت على الأمواج ، وباضت ـ في هذه اللحظة المؤاتية ـ البيضة الكونية .

وبناء على طلبها قام الثعبان بالإلتفاف على البيضة حتى فقست وانكسرت . ومن هذه البيضة خرج أطفالها ؛ أعني كل الموجودات : الشمس والقمر والكواكب والنجوم والأرض بجبالها . . . أنهارها . . . أشجارها . . . نباتاتها . . . وكل الكائنات الحية . ثم اختارت « أورينوميه » والثعبان مستقراً لهما قمة الأولمب . ولكن الثعبان أثار حفيظتها حين أعلن أمامها أنه صانع الكون . فلم يكن منها إلا أن سحقت رأسه بكعب قدمها ، وحطمت أسنانه ، ونفته إلى الكهوف الموحشة في أعماق الأرض . . . الخ »[1] .

إن كل شيء في هذه الأسطورة يشدنا إلى أن نصدّر بها دراستنا لمفهوم الحسية عند « ريشار » .

فاللحظة الأولى من عملية الخلق ؛ لحظة الاحتكاك الفيزيائي ، هي التي يحاول

(1) لمعرفة بقية الأسطورة ، وأسسها الاجتماعية والدينية والتاريخية ، أنظر :
«Les Mythes grecs», P. 29-30-31 «Robert Graves», Ed. Fayard, 1967, Paris. Traduit de l'anglais par «Mounir Hafez».

« ريشار » أن يلتقطها في العمل الإبداعي . ففي كتابه « شعر وعمق » يقول « ريشار » :

« لقد حاولت أن أركز جهودي ـ فهماً وتعاطفاً ـ على تلك اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي ؛ اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله ؛ اللحظة التي يتأسس فيها انطلاقاً من تجربةٍ إنسانية ؛ اللحظة التي يلمح فيها المبدع نفسه . . . يلامس نفسه . . . ويبني نفسه بنفسه في احتكاكه الفيزيائي بإبداعه . . . اللحظة التي يأخذ فيها العالم معنىً بالفعل الذي يصفه . . باللغة التي تقلده ، وتحل مشاكله بشكلٍ مادي . . وهي ليست إلا لحظةً وحيدة »[1] .

ويعود « ريشار » إلى التأكيد على هذه الفكرة في كتابه « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » :

« هذه الدراسات المجموعة في عملٍ واحدٍ تلتقي على نظرةٍ مسبقةٍ ، وهي النظرة التي تأخذ الشعراء من نقطة احتكاكهم البدئي بالأشياء . فلقد أردت أن أكتشف كيف تتمفصل العناصر الأولية التي يستمدها الشاعر من حسه وخياله وفق منظورٍ معينٍ لمشروعٍ شاملٍ ؛ لبحثٍ عن الكينونة . هكذا تشكلت أمام عيني عوالم تخييليةٌ كثيرة . . . ألوانٌ من الهندسة الداخلية ، تولد من العالم ، وتعود إلى العالم ، باحثةً عن بنائه ، أو إعادة بنائه في مجال من الحسية »[2] .

فما هي اللحظة الأولى في عملية الخلق ؟ هل هي اللحظة التي أمسكت فيها « أورينوميه » ريح الشمال وفركتها بين يديها ؟ أم هي اللحظة التي التفّ فيها الثعبان حول أعضائها الإلهية ؟ أم تلك التي التفّ فيها حول البيضة الكونية حتى فقست وانكسرت ؟ . . .

إن كل لحظة من هذه اللحظات لحظة خلق . وكل لحظة خلقٍ وليدةُ احتكاكٍ فيزيائي . فـ « الفرك » بين اليدين و« الالتفاف » حول الأعضاء و« الحضن » على الأمواج . . . كلها مظاهر حسية تنشىء وتبدي . وكل لحظةٍ من هذه اللحظات ليست إلا لحظةً وحيدة ، فهي لا تتكرر ، ولكنها مع ذلك تنجز مرحلةً كاملةً من مراحل الخلق .

إن الحسية مفهومٌ بالغ الأهمية في النقد الريشاري . فهو يشكل القاعدة المادية التي

(1) «Poésie et profondeur», Ed. Seuil, Paris, 1955, p. 9.
(2) «Onze études sur la poésie moderne», p. 7.

يقوم عليها العمل النقدي والعمل الإبداعي . وإذا أردنا أن ندرك هذا الوعي الحسي تجاه الإبداع كان في وسعنا أن نتمثله عبر صورة الطفل الوليد .

ويحلو لي أن أشبه الخلق الأدبي بولادة الطفل . ففي المرحلة الجنينية لا تعرف الأم شيئاً عن جنينها . إنها شبيهةٌ بالشاعر الذي تختمر العملية الإبداعية في شعوره وإحساسه حتى تعبّر عن نفسها في كلماتٍ مسطورة . والخالق هنا لا يعرف ما الذي يجري في داخله من تفاعلات . ولكن كل تفاعل منها يعبر عن مرحلةٍ من مراحل الخلق حتى يكتمل الخلق بصورته النهائية . فإذا أردنا أن نعرف دور الناقد في هذه الصورة قلنا إن المرحلة الجنينية لا تعنيه إلا إذا كان ناقداً نفسياً ، كما أن مرحلة الوضع لا تعنيه لأنها من اختصاص المولدين . ولكن ما يعنيه ـ في حالة « ريشار » ـ هو أن يراقب اللحظة الأولى من عملية الخلق ؛ اللحظة التي يلامس فيها المخلوق أشياء العالم . . . يحس بالعالم . . يلامسه . . . يتكىء عليه . . . يجدده من خلال نفسه ، أو يجدد نفسه من خلاله . إنها لحظةٌ وحيدةٌ يكتسب فيها المخلوق معنىً من خلال العالم الذي احتضنه ، ويكتسب العالم معنىً من خلال المخلوق الذي أضيف إليه .

إن التقاط اللحظة الأولى من عملية الخلق هو ما يسعى إليه ناقدنا « ريشار » . وهي لحظةٌ ترشّح للربط بين الإبداع الأدبي والحياة الشخصية للأديب . هذا ما يقرره « ريشار » بوضوحٍ شديد في كتابه « أدبٌ وحسّ » :

> « هكذا نرى في الكتابة نشاطاً فعالاً وخلّاقاً يتوصل من داخله بعض الأدباء إلى أن يعثروا على ذواتهم . وهذا ما لم يتحقق عند «فرومنتان» «Fromentin» والأخوة «غونكور»«Les Goncourt»، وبالتالي فإن الأدب الغثّ لا يختلف كثيراً عن الحياة الغثة . وأما بالنسبة لـ « فلوبير Flaubert » و « ستاندال Stendhal » فإنهما مثالٌ حيٌّ لعثور الأديب على ذاته . ولقد توصل « فلوبير » إلى ذلك بفرح ، وتوصل إليه « ستاندال » بألم .
>
> إن العمل الأدبي العظيم ليس إلا اكتشافاً لأفق حقيقي يطل على الذات والحياة والناس »[1] .

ولتعزيز آرائه عن الحسّية ، يتكىء « ريشار » على مفهومين يستمدهما من علم الظواهر «La phénoménologie» عند «Husserl» وهما مفهوم « الوعي الحسي » و« إشكالية الحضور » .

ـ فعن الوعي الحسّي ، يتبنى « ريشار » الكلمة الشهيرة لـ « هوسرل » ، وهي التي يقول

(1) «Littérature et Sensation», Ibid, p. 14.

فيها : « إن كل وعيٍ هو وعي بشيء ما » .

ويطور « ريشار » هذا القول على النحو التالي .

« إننا نعرف الآن أن أيّ وعيٍ هو وعيٌ بشيءٍ ما ، وأن الإنسان كفّ عن أن يكون طبيعةً أو جوهراً أو سجناً أو جزيرة . إننا نعرف الآن أنه يتحدد بعلاقاته بطريقته في إدراك العالم وإدراك نفسه إزاء العالم . . . بأسلوب العلاقة التي توحده بالناس . . . بالأشياء . . . بنفسه .

ولقد بدا لي أن الأدب أحد المواضع التي يخدع فيها الوعي نفسه ببساطةٍ وسذاجةٍ ليمتلك العالم »[1] .

إن الوعي الإبداعي يتحدد إذاً بحضور عناصره في العالم ، ويشكل منطلقاً متيناً للوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى تطوير الوعي الإبداعي . فكيف يتحدد الوعي النقدي ؟

إن التقاط نقطة البزوغ في العمل الأدبي لا يعني استقباله جملةً ، وإنما تحليل عناصره الأولية ؛ عناصره الحسية كمرحلةٍ أولى من أجل العبور إلى المرحلة الثانية وهي تحديد الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر وتأتلف تلك الأجزاء .

ومرة أخرى يلتقي منطق العمل الإبداعي بمنطق العمل النقدي . فحضور الأول إزاء العالم يستدعي حضور الثاني إزاء الأول في دورةٍ جديدةٍ من دوائر التفاعل الخلاق .

لننظر إلى هذا الدفاع الرصين الذي يقدمه « ريشار » عن حضور الشعر إزاء العالم ، وحضور النقد إزاء الحضور الشعري :

« إنه لا وجود مطلقاً لعملٍ أدبيٍ لا يعترف بالعالم . وحتى عندما يجحده ، فهو في حاجةٍ إليه . والهرب يستند إلى ما يُهرب منه . واللاشيء لا يوجد فينا إلا بإبطال شيءٍ ما . وكل هذا يدفعنا إلى مقاومة دوار الغياب الذي يريد أن يخلقه فينا شعر « مالارميه » والذي أودى بالكثيرين من دارسيه . فهذا الشعر يبقى حاضراً . وهذا الحضور هو ما ينبغي أن نستجوبه . . . فالروحانية الأكثر صفاءً تجتاز امتحانها في العالم الحسي وتؤكد نوعيتها . هكذا المغامرة الداخلية عند « مالارميه » تتطلب كشفاً لا يمكن أن يأتي إلا من العالم المحسوس . . . فـ « مالارميه » يعترف إذاً بوجود العالم الخارجي . . . ومَنْ هو الشاعر إن

---

(1) «Poésie et profondeur», ibid, p. 9.

لم يكن ذلك الإنسان البالغ الحساسية تجاه الأشياء والكلمات ، يطارد من خلالها ألواناً من الحدس الميتافيزيائي » ؟[1] .

- ومفهوم الوعي لا يمكن فصله عن مفهوم الحضور الذي نحن بصدده . فالوعي هو وعيٌ بحضورٍ إزاء العالم . والحضور يدلّ على وعي صاحبه بالعالم . وكلا المفهومين يلتقيان لتعزيز مفهوم الحسية الذي نسعى إلى الكشف عنه عند ناقدنا « ريشار » .

إن من أهم مهمات الشاعر أن يطور إشكالية الحضور . وهو تطويره لهذه الإشكالية ؛ أعني في دفعه بها إلى حدها الأقصى ، إنما يضاعف من الحلول التي يقدمها لها . وهذا ما يحدد ثراء العمل الأدبي . فكلما توغل الشاعر في بحثه ، انبثقت أمام عينيه مجموعة من المتناقضات الحسية مما يفضي في النهاية الى مفهوم التوازن .

إن « حضور المعنى » «Le présense du sens» مصطلحٌ على غاية الأهمية في النقد الريشاري . فهو يربط بين مفهومي المعنى والحسية . وإذا كان هذا المصطلح من ممتلكات الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، فإن « ريشار » قد استخدمه وأعطاه بعديه الابداعي والنقدى :

« إن الشعر الحديث - على ما فيه من تنويعاتٍ وتلوينات - إنما يسعى ومن موقع الحلم إلى تطوير إشكالية الحضور . ولكن ، كيف يتحقق هذا الحضور ؟ إنه يتحقق بالسبر التخييلي لبعض الوجوه حيث تنكشف الكينونة ويكتمل كل وجود . ومن هذه االوجوه السنبلة أو الشبكة عند « إلوار » «Eluard» ،والريح عند « ريفردي » «P.Reverdy» والثعبان عند « شار » «R.Char» الخ. فكل عملٍ أدبيٍ يسعى جاهداً إلى مضاعفة حلوله لإشكالية الحضور هذه .وهذا ما يحدد ثراء العمل الأدبي . وإذا لم يكن ما يشير مسبقاً إلى هذه الحلول ،فإنه بمجرد العثور عليها تبدو لنا بديهية وضرورية »[2].

فالشاعر الحديث من جهةٍ ، يطور إشكالية بما يعقده من مطابقاتٍ وعلاقات . وفي تطويره لها إنما يدفعها إلى حدها الأقصى بما يخلقه بين عناصرها من تناقضاتٍ أو تنافرات . ثم يضع الحلول لها بما يقيمه من توازناتٍ أو توافقات .

وأما الناقد ، فإنه يستجوب هذا الشعر بما يساهم به من « تعرية تدريجيةٍ للمعنى » مما يفضي في نهاية الأمر إلى « رسم الاتجاهات الدالة لحضور إزاء العالم » .

فلقد أشرنا سابقاً إلى أن « ريشار » حاول في دراسته عن « بروست » أن ينطلق من

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé» ibid, p.p. 20- 21.
(2) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 9.

نقطةٍ صغيرة ؛ أن يلتقط أدنى رغبةٍ عند « بروست » ليستخرج منها ويستخرج عبرها « الوجوه الكبرى للغريزة والحس » . . . [1] وفي دراسته عن « مالارميه » كان يهدف « ريشار » على غرار « مالارميه » إلى ربط منطق الحس بحس المنطق . فإذا أردنا أن نتعرف جيداً إلى هذا التوافق بين طبيعة النظر الإبداعي وطبيعة النظر النقدي في ما يتعلق بهذه المسألة ، كان علينا أن نتأمل بعمق في ما يقوله « مالارميه » وما يقوله « ريشار » .

يقول « مالارميه » :

« فلكي تكون إنساناً بحق ؛ أعني لكي تكون الطبيعة مفكّرةً ، يجب عليك أن تفكر بكل جسمك ، مما يعطي تفكيراً في تمامه ، ويعطي وحدةً نغميةً كتلك التي تعطيها أوتار العود وهي تهتز مباشرةً مع علبتها الخشبية المقعرة »[2] .

ولقد أكد « مالارميه » أنه إنما يسعى وراء ترسيماتٍ تشكّل « منطقاً بخلجاتنا » ، فعلق « ريشار » على ذلك بقوله :

« أيُّ تعريفٍ للشعر أروع من هذا التعريف الذي يربط بين جانبه الأكثر فيزيولوجيةً ، وجانب ضرورته الواضحة ؛ أعني منطقه ؟»[3] .

وعلى غرار « مالارميه » فإن « ريشار » يسعى إلى استخلاص هذه الترسيمات من خلجات العمل الأدبي . . . من نسيج الكلام ، ومن مادته التخييلية . ولقد بحث عن هذه الترسيمات في المواد المحببة عند « مالارميه » كالمرايا والنار والدخان والزبد والسحاب ، كما بحث عنها في الأشكال المحببة كالممرات الجبلية وأشباه الجزر . . . وبحث عنها في الحركات التي يطوف حولها خياله كالنبض والانعكاس والحياء والاعتراف . . . وفي المواقف الأساسية التي تشكل بالنسبة لنا مشهده . لقد حاول « ريشار » أن يعيد بناء أطلس « مالارميه » و« ألبوم » طقوسه ونباتاته ، فقدم لنا في النهاية متحفاً للخيال المالارمي ؛ متحفاً يضم الجيولوجيا وعلم النبات والحيوان والمرأة. . . . هكذا نشاهد عالماً ظواهرياً محسوساً يحتوي على الأصوات المحبوبة والأشياء المعبودة والأضواء المعشوقة والألحان التي يتعلق بها إلى حدّ الهوس .

هكذا يتوصل « ريشار » إلى هذه النتيجة الحاسمة :

« فإذا تناولنا أعمال « مالارميه » من وجهتها المحسوسة ، والتي تنفرش ببطءٍ أمام النظر ، استطعنا أن نتوصل إلى النتيجة التالية وهي بلوغ الخاصتين

---

(1) أنظر ص 51 هنا .

(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 18.
(3) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 19.

الأهم للعمل الأدبي العظيم وهما التجانس والبساطة حيث لا حشو ولا إسعاف ولا تناقض ينغلق على الفهم »[1] .

إن الأهمية الشديدة التي يكتسبها مفهوم « الحسية » في النقد الريشاري تظهر بدءاً من عناوين كتبه النقدية إذ تدخل كلمة الحسّ في تركيب أكثر من عنوان . فأول كتاب ألّفه « ريشار » في عام 1954 يحمل عنوان « أدب وحس » . وفي عام 1974 ألّف كتاباً بعنوان « بروست والعالم الحسي » . هذا إضافةً إلى بعض العناوين التي لا تحتوي على مفردة الحس مباشرة ولكنها تحتوي على مفرداتٍ تنتمي إلى عالم الحس ، ويستطيع القارىء أن يتعرف إليها في ثبت المصادر والمراجع في نهاية هذا الكتاب . ولقد بقيت الحسية المفهوم الذي يربط بين كافة الأعمال النقدية الريشارية . وهذا ما يصرّ عليه « ريشار » ويعلنه بكل وضوح في كتابه الأخير الذي صدر جزؤه الأول في عام 1979 تحت عنوان « قراءة مجهرية » «Microlecture» وصدر جزؤه الثاني في عام 1984 تحت عنوان « صفحات مشاهد » «Pages Paysages» . ففي هذا الكتاب يطلعنا « ريشار » على أنه وإن كان قد قلص من أرضية عمله إلا أن هذه الأرضية لم تتغير . فما يهمه من النص هو « المنطق الحسي الذي يغذّي نداء هذا النصّ لنا » . . . هو « الطريقة التي يُغوي بها النصُّ الجسمَ القارىء » . . . هو « الكيفية التي يُدخل فيها النص الرغبةَ المتعددة الوجوه إلى القارىء ويحققها بإدخاله الجسم في لعبة عالمٍ معين »[2] .

ومن هذه الزاوية نستطيع أن نعدّ هذا الكتاب نقطة الاحتكاك الأكثر خصوبة بين الموضوعية والتحليل النفسي . فلقد تركز هذا الاحتكاك من خلال التركيز على مفهوم الحسية في الأعمال الإبداعية . فعن طريق « الحسي » استطاع « ريشار » أن يربط بين الإبداع والغريزة عبر ما ينفر منه المبدع وما يغتبط به . وهذا ما أتاح لـ « ريشار » فرصة الغوص في منطقة اللاوعي عند مبدعيه .

وإذا كانت « الحسية » على هذا المستوى من الأهمية ، فإن « ريشار » لا يفصلها عن الخيال . ومفهوم « الحس » يشكل القاعدة التي يرتكز عليها مفهوم الخيال في النقد الريشاري . فالعقل في رأي « ريشار » يكتمل بالخيال ، كما تكتمل الفكرة بالواقع المحسوس . أفلا يحتاج العلماء إلى خيال الشعراء من أجل إنجاز إبداعهم العلمي ؟ . . . وما دامت الحياة الحسية ترسم نفس الملامح التي ترسمها الحياة التأملية عند الشاعر ، فلماذا ننكر على ناقدنا « ريشار » أن ينطلق من هذه القاعدة أو تلك في إشادة بنيانه النقدي ؟ :

---

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 22.
(2) «Microlecture», éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979, p. 7.
- «Pages paysages», mêmes éditions, 1984.

« فمن جهةٍ يستند الخيال الشاعري إلى الأشياء المحسوسة . ومن جهةٍ أخرى ، هناك خيال ينطلق من الفكرة. فالعقل ليس العدو اللدود للخيال ، ولكنه على العكس من ذلك يشكل اكتماله وقناعه . إن المفاهيم تعيش فينا ، وتأخذ معناها بالنسبة لنا نحن الذين « نفكرها » . فشمولية المفهوم لا تمنعه من أن يرتبط بالواقع الصميميّ لكلٍ منا وأن يوسم به . إن الفكرة لا تنفصل عن أسسها المتخيّلة . إنها تبقى بالنسبة لـ « مالارميه » موسيقيةً عذبةً شامخةً ضاحكةً شفافة »[1]

ان إرتباط الحس بالخيال يعني إرتباط الوعي النقدي عند « ريشار » بالوعي التخييلي الحسي عند الفيلسوف الفرنسي باشلار . وهذا ما يقرره ناقدنا في كتابه « شعر وعمق » بكل تواضعٍ وسطوع .

« ولقد حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على « القصد الأساسي L'intention fondamentale » ؛ على « المشروع Le projet » الذي يسيطر على مغامراتهم ، وأن أصف هذا المشروع .

ولقد بحثت عن التقاط هذا المشروع في مستواه البدئي ؛ المستوى الذي يؤكد فيه ذاته بكل تواضعٍ وصدق ؛ المستوى الحسي الصافي ؛ مستوى العاطفة الخام ، أو الصورة في ولادتها .

ولما كان الأمر هنا يتعلق بالشعر ، فإنه يعني استحالة الفصل بين الحسّ والخيال الذي يتمثله في داخله ويكمّله . وهذا يعني أنني مدين بالكثير ـ في هذا الكتاب ـ لـ « باشلار »[2] .

---

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 21.
(2) «Poésie et profondeur», ibid, p. 10.

مفهوم « الخيال »

إن مفاهيم « الخيال ـ الحلم ـ الحضور » تتعاون مع بعضها من أجل إشادة البنيان النقدي عند « ريشار » . فمن موقع الحلم يسعى الشاعر إلى تطوير إشكالية الحضور . ومن موقع الحضور يستمد الحلم مادته الأولية من أجل بناء متحف الخيال . ولقد رأينا لتونا أن مفهوم الحضور ينتمي إلى عالم الحس حتى كأن أحدهما بديل للآخر عند « ريشار » . وهكذا يكون الخيال والحس كفرسين تقودان عربة النقد الريشاري . و« العناصر الأولية التي يستخدمها الشاعر في بناء عمله الإبداعي ، يستمدها من حسّه وخياله »[1] .

وفي وسعنا أن نميز أنواعاً من الخيال عند « ريشار » . فهناك الخيال المادي ، وهناك الخيال الحركي والخيال الحسي . . . وكلها تنبع من مصدرٍ واحدٍ هو العالم . فالخيال ينطلق من العالم ويعود إلى العالم باحثاً عن بنائه وإعادة بنائه في مجال من الحسّية على حدّ تعبير « ريشار » .

وربما كانت خصوصية مفهوم « الخيال » عند « ريشار » تتجلى في أمرين : الأول ويتمثل في ما ينسجه الخيال من علاقات بين الموضوعات الإبداعية . وبالتالي يتمثل في ما ينشره موضوعٌ ما من قيمٍ متعددة .

ولعلنا هنا نصيب هدفين برميةٍ واحدة . ففي وسعنا أن نتناول الحقيقة النفسانية «La réalité psychologique» للموضوع من خلال تناول الحقيقة النفسانية للرمز ؛ حقيقة الرمز كنتاجٍ آخر للوظيفة التخييلية :

---

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 7.

« ففي دراسةٍ قام بها الفيلسوف الفرنسي « پول ريكور » لأعمال العالم الاجتماعي «ميرسيا إلياد «Mércéa Eliade» ، يحلل « ريكور » الأشكال المختلفة للفهم ، والتي نمتلكها تجاه عالم الرمز . وملاحظاته تنطبق بدون تغيير كبير على ظواهرية الموضوع «La phénoménologie du thème» . فالموضوع أيضاً يدعو إلى التفكير : أن نفهم موضوعاً يعني أن ننشر قيمه المتعددة ، أن نرى مثلاً كيف يجسّد تخيّلُ « مالارميه » للون الأبيض نشوة العذري حيناً ، وألم العقبات والبرود الجنسي حيناً آخر ، وسعادة الانفتاح والحرية والعلاقة في حينٍ ثالث . وأن نضع في علاقةٍ من بعضها مختلف هذه الفروق الطفيفة في المعنى .

نستطيع أيضاً ـ كما أراد « ريكور » أن نفهم موضوعاً من خلال موضوع آخر . أن نتقدم شيئاً فشيئاً حسب قانون التشابه القصدي نحو كل الموضوعات التي ترتبط معه بعلاقة قربى ، كأن نمرّ مثلاً من زرقة السماء إلى اللوح الزجاجي إلى الورق الأبيض إلى القباب الثلجية إلى البجع إلى الجناح إلى السقف . . . دون أن ننسى الشجون الجانبية التي تعزز كل مرحلةٍ من هذا التقدم ، فمن الجبال الثلجية إلى المياه الذائبة إلى النظرة الزرقاء إلى الحمام العاشق . ومن الورق الأبيض إلى اللون الأسود الذي يغطيه ويسطره : كما نستطيع أن نتبين كيف يوحّد نفس الموضوع بين مستوياتٍ عديدةٍ للتجربة والتصور : الخارج والداخل ؛ الحيوي والتفكري . فصورة « الطيّة Le pli » عند « مالارميه » مثلاً ، تسمح لنا بالربط بين الإثاري والحسي ، ثم أن نربط ذلك بالتأملي فالميتافيزيقي فالأدبي . فالطيّة هي في نفس الوقت جنسٌ ومرآةٌ وكتابٌ وقبر . وكلها حقائق يجمعها « مالارميه » في نوعٍ من حلمٍ حميميٍ خاص »[1] .

وربّ قائل يقول : ولكن الفهم الذي ينصبّ على الموضوع بهذا الشكل ، قد يكون من مساوئه أنه يثبّت الموضوع في نقطةٍ محددةٍ وعرضيةٍ من تاريخه . فالشاعر لا يخترع موضوعات خياله ، ولكن الموضوعات توجد خارج الشاعر وقبله ؛ إنها توجد في الخيال البشري التقليدي وتوجد ـ على أية حال ـ في خيال الشعراء الذين سبقوه .

وعلى هذا الاعتراض يردّ « ريشار » قائلاً :

---

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid p.p. 27- 28.

« إن الموضوعات أو الصور يمكن أن توجد خارج عمل محدّد . كما يمكن أن تدرس بذاتها . فيمكن مثلاً أن نتابع من كاتب إلى آخر نضجها التاريخي كما فعل «M.J.Durry» و«J.B.Barrère» . كما يمكن ـ بشكل أعمّ ـ أن نكتشف فيها نماذج أساسية لكل خيال ، وأسساً كونيةً للديانات والخرافات كما فعل «M.Eliade» وعلماء الأساطير . نستطيع أن نبني ـ كما فعل «باشلار» ـ مصنفاً موضوعياً «Objectif» لأهم المجموعات الخيالية والتي تحلم عبرها اللغة الشاعرية بالأشياء ؛ تخترع نفسها وتعبّر عنا . نستطيع أن ندخل مع « رولان بارت » في نوع من التحليل النفسي الاجتماعي للأساطير . . . الخ .

ولكن هذه الدراسات ليست قيد بحثنا الآن . فما يهمنا ، ليس أن نعرف كيف ومن أين جاء « مالارميه » بهذه الصور ، ولا ما كانت تعنيه قبل أن يمتلكها . ولكن ما أردناه هنا هو أن نبحث عن المعنى الذي أخذته هذه الموضوعات عند « مالارميه » ؛ أن نبحث عن القيمة الخاصة التي اكتسبتها في التقائها بعضها ببعض »[1] .

ويقفز « ريشار » إلى مفهوم جديد للخيال يثير انتباهنا وإعجابنا بشكل خاص : إنه « نمو العلاقة في الخيال » :

« فإذا استثنينا بعض الحالات الخاصة ، نجد أن فرادة التجربة الإبداعية لا ترتبط بمحتواها ، وإنما بترتيب وتنظيم هذا المحتوى . أن نحلم مثلاً بطيران العصافير لكي نعبّر عن الفعل الشعري ، ليس فريداً في ذاته . وأن نتصور السماء سقفاً نرتطم به ، لا يتطلب اختراعاً فعالاً بشكل خاص . ولكن ، إذا فجّر العصفور لوحاً زجاجياً ، وإذا كان هذا اللوح قبراً أو سقفاً أو صفحةً ، وإذا سقطت من هذا العصفور ريشاتٌ تحرّك الآلات الموسيقية ، وتتحول من بعدُ إلى أزهارٍ متنوفةٍ ، أو نجومٍ ساقطةٍ أو زبد ، وإذا مزّق هذا العصفورُ الزبدُ شفافيةَ الهواء في حين يتمزق تجاهها ، وإذا انفجرت هذا الشفافية التي أصبحت تغريد عصفورٍ إلى آلافٍ من القطرات التي تنقلب بدورها إلى نافورة . . أزهار متفتحةٍ . . . انفجاراتٍ . . ماساتٍ . . . نجومٍ . . ضربات نرد . . . فإننا نكون بالتأكيد عند « مالارميه » وعند « مالارميه » فقط .

إن نمو العلاقة في الخيال هو ما يحدّد خصوصية الإبداع . وهذه الخصوصية هي ما حاولنا أن نثبت تلويناتها . ولهذا توجب علينا أن نغوص

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid , p. 29.

مباشرةً في الشبكات الخيالية ، وأن نختار تبنياً داخلياً لآفاقها . وهذا ما استدعى منا أن نضع مبدئياً كل ما هو خارج العمل الأدبي بين قوسين . فالأشياء يمكن تناولها من الخارج من خلال أفقها ، ومن الداخل من خلال بنيتها . وهذا ما يؤكده « مالارميه » بنفسه »[1] .

ولكنْ ، كيف يتوصل « ريشار » إلى اكتشاف القوانين الداخلية للرؤيا والخيال ؟ لقد وجدنا سابقاً أنه يقوم بتصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي على أساسٍ مقولاتي[2] . وبدءاً من ذلك يرى كيف تتوظف هذه المقولات في هندسة المشهد الأدبي . ولما كانت كل مقولةٍ تقوم بوظيفتها من خلال علاقتها بالأخرى ، كان التناول النقدي لمفهوم الخيال يتركز بالدرجة الأولى على الخيال العلائقي . وفي الخيال العلائقي «Im- agination Relationnelle» تكتسب كل صورةٍ أهميتها من خلال ما تنشره من قيمٍ متعددة . وبهذا يضع « ريشار » يده على التصورات التي تركز حياتها في النقاط الحساسة ؛ نقاط التقاطع ، مما يمكّنها من إدخال القوانين الناظمة إلى حقول الحياة المتنوعة . ومثال ذلك ما وجدناه سابقاً من أن « صورة العري عند « مالارميه » تسيطر على الحقل الاثاري، ولكنها تمتد بنفوذها إلى مجالاتٍ من الفكر الأكثر صفاءً ، مجالاتٍ من التصوير الجمالي والميتافيزيائي » .

وتذكرنا « نقاط التقاطع » عند « مالارميه » بصورة « نجوم الغابة » عند « بروست » و« دروب الحلم » عند « باشلار » ؛ هذه الدروب المفتوحة كحقول اختيارٍ أمام الخيال .

« ففي وسعنا أن نرى كيف تنتظم الموضوعات في ثنائياتٍ ضدية «Cou- ples antithétiques» أو في نظمٍ تساند بعضها . ومثالنا على ذلك « مالارميه » الذي يبدو متأرجحاً بين الرغبة في الانفتاح حيث الفكرة عنده تتبخر أو تنفجر ، والحاجة إلى الانغلاق حيث الفكرة تتقلص وتُختصر في دائرتها » .

فالمنغلق والمنفتح . . الواضح والزئبقي . . . المباشر وغير المباشر . . . هذه هي بعض الازدواجيات الذهنية التي انكشف لنا حضورها في طبقاتٍ متنوعةٍ من التجربة المالارمية . . .

و« المهم عندئذٍ أن نلاحظ الكيفية التي تنحلّ فيها هذه التناقضات ويهدأ

---

(1) نفس المصدر p.p. 29-30

(2) انظر من ص 47 إلى 52 من هذا البحث.

توترها إما في مفاهيم تركيبيةٍ جديدة ، وإما في أشكالٍ محسوسةٍ حيث تتحقق توازنات ناجحة . هكذا ينتهي تناقض المنغلق والمنفتح إلى بعض الأشكال التي تجد هاتان المتناقضتان في داخلها تلبيةً لرغبتهما معاً أو على التوالي . ومثال هذه الأشكال الناجحة المروحة والكتاب والراقصة . . .

إن الجوهر في هذا التناقض بين المنفتح والمنغلق يتجمع ثم يتبخر في ظاهرةٍ تركيبيةٍ جديدةٍ هي الموسيقى .

وأحياناً يتحقق التوازن بطريق الثبات ، وذلك عبر لعبة القوى المتداخلة ، والتي يؤدي توازنها الكامل إلى نشوة التعليق » .

وينهي « ريشار » تأملاته حول فكرة التوازن بقوله :

« أن نعرف كيف تتوصل الاتجاهات العميقة للخيال إلى حل صراعاتها في توازناتٍ ناجحةٍ ، فهذا ما حاولنا أن نقوم به . وما كان منا إلا أن أعدنا قراءة أجمل القصائد حيث يستقر التوازن بشكلٍ عفويٍ ودون جهد . فالتوفيق الشعري ، أو ما نسميه بالتوفيق في التعبير ، ليس إلا انعكاساً لتوفيقٍ معاش ؛ أي لوضعٍ تتوصل فيه الرغبات المتضادة عند الكائن إلى أن تشبع بعضها بعضاً ضمن تناغمٍ يتألف من ربطٍ أو تأرجحٍ أو انصهار »[1] .

ولعلنا نتذكر في هذا الخصوص ما أسهبنا الحديث عنه سابقاً من أن « ريشار » يسعى إلى المقابلة بين المقولات القاعدية كالقريب والبعيد . . . المغلق والمفتوح . . الأفقي والعمودي . كما أن « ريشار » يبدي اهتماماً خاصاً بدراسة المواقف التي تحدد ما يرغب فيه الشاعر إلى جانب المواقف التي تحدد ما يرغب عنه . فتطور النص يعتمد على ما في هذا الشيء أو ذاك من نشوةٍ أو نفورٍ وفق ترابطه مع الأشياء الأخرى . إن أهمية النظام الثنائي في دراسة الخيال نفسه ، تشكل إضافةً جديدةً إلى ما ذهبنا إليه في البداية من وقوع « ناقدنا » تحت تأثير الألسنيات الحديثة ، وخصوصاً في تطبيقاتها على علم المعنى عند العالم اللغوي المعروف غريماس «A.J. Greimas» .

هكذا يتوصل « ريشار » في نهاية الأمر إلى كتابة « نحو » لا مفرداتٍ للخيال المالارمي . ففي سعيه إلى إضاءة المبهم من داخله ، يقرر « ريشار » أن البحث عن البنيان « يملك حظاً من النجاح أوفر بكثيرٍ مما تحققه القراءة من سطر إلى سطر »[2] .

(1) نفس المصدر : p.p. 26-27

(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 18.

وأما عن علاقة الخيال بالفكر ، فإن « ريشار » يتبنى رأي « مالارميه » الذي يرى في الفكر الحجر الأساسي لهذا البنيان ، والمركز المطلق الذي يتصل من خلاله الكل بالكل ويعوض الكلّ عن الكل ويتحيّد ويلغى .

وإذا كان « ريشار » يتوصل في النهاية إلى بناء متحفٍ للخيال المالارمي ، فإن علينا أن نذكّر بأن هذا المتحف يستند بالدرجة الأولى إلى العالم المحسوس أشياءً وأشكالاً ومواقف وحركات .

إن مصطلحات « متحف الخيال » ، « مصنّف الخيال » ، « حقل الخيال » ، تعيد كلها إلى مفهومٍ واحدٍ يشكل مزيجاً من التصالح بين مفهومي « الخيال والحس » مما يعني الترابط الشديد بين هذين المفهومين .

ولا بدّ من الإشارة إلى أن « ريشار » يستعيض عن كل هذه المصطلحات بمصطلح واحد هو « المشهد » ؛ المشهد الذي تتوظف كافة المقولات والموضوعات لهندسته على قاعدة المعنى . ففي « دراسته عن الرومانتيكية » يقول « ريشار » :

« إن النقد هنا يتتبع مسار المعنى الأصلي من خلال لعبة بعض الأشكال المجتمعة ، كالأشكال الموضوعية ؛ أشكال المضامين «Les formes du contenu» المنتزعة من السجل الغني للخيال الرومانتيكي ؛ سجلّ عالم الحس أو عالم الحلم » .

إن نمو العلاقة في الخيال ، وعلاقة الخيال بالحسية ، والحسية بالمعنى ، والمعنى بالموضوع . . . كل ذلك يقودنا إلى دراسة هذا المفهوم الحيوي : **العلاقة** .

مفهوم « العلاقة »

وجدنا لدى دراستنا لمفهوم الموضوع عند « ريشار » أن الموضوع وحدةٌ من وحدات المعنى . وهي وحدةٌ مشهودٌ لها بخصوصيتها عند كاتبٍ ما . كما أنها مشهودٌ لها بأنها تسمح انطلاقاً منها ـ وبنوعٍ من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ـ ببسط العالم الخاص بهذا الكاتب . ووجدنا أيضاً أن المعاني لدى تناولها موضوعياً «Thématiquement» لا تُؤخذ إلا بطريقةٍ شموليةٍ متعدّدة القيمة ؛ طريقة التكوكب .

ويضعنا كل هذا أمام « مقولة العلاقة » «La Catégorie de la relation» ، ومفهوم الشمولية «Globalité» عند « ريشار » :

« إن من توجهات المنهج الموضوعي أن كل ظهورٍ من ظهورات الموضوع «occurrence» يُصدي في اتجاه الحضور الضمني «La présence implicite» للظهورات الأخرى . ووراء هذا الحضور الضمني ، يصدي الظهور في اتجاه منطق التعددية ؛ أي في اتجاه نوعٍ من النموذج البنيوي لكل موضوعٍ أو ترسيمةٍ أو عنصرٍ محسوس . وهنا تتجلى صعوبة المنهج الموضوعي ومتطلباته المنهكة . فالمنطق الفاعل فيه هو منطق المقارنة بين التنويعات . وذلك أن أي عنصرٍ من العناصر المدروسة لا يكتسب معناه إلا بالعلاقة مع العناصر الأخرى التي تنتمي إلى حقلٍ واحد »[1] .

إن كل موضوعٍ يشتمل على مجموعةٍ كبيرةٍ من الظهورات . وكل ظهورٍ يعدّ لباساً للمعنى . وعندما يقول « ريشار » إن ظهورات المعنى تصدي في اتجاه بعضها ، فإنه يعني أن المعاني تصدي في اتجاه بعضها . وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقاتٍ عديدة . ومن أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني يذكر « ريشار » العلاقات الجدلية والمنطقية والخيطية والشبكية . ولمفهوم العلاقة يستخدم « ريشار » بعض المصطلحات الدالّة . ومن ذلك مصطلح « التمفصل » «L'articulation» ومصطلح « بذور الالتقاء » وغيرها . كما يستخدم لتوضيح هذا المفهوم بعض الصور المجازية التي

(1) المحاضرة النظرية .

يستعيرها تارةً من « باشلار » كصورة « دروب الحلم » وتارةً من « پروست » كصورة « نجوم الغابة » .

والجوهري في كل ذلك أن يبقى مفهوم « العلاقة » خاضعاً لمنطق التصنيف والتنسيق ؛ المنطق المقولاتي :

« فالناقد يدخل إلى صميم التجريد النصّي انطلاقاً من تمثّله الخاص للتصنيف والتنسيق . وقراءة النص بهذه الطريقة تعني أن يذرع الناقد جيئةً وذهاباً ما سماه « باشلار » بـ « دروب الحلم » ؛ أي حقول الاختيار المفتوحة للخيال .

وتذكرنا صورة « دروب الحلم »؛ بصورة « نجوم الغابة » عند « بروست » . . وهو يعني بـ « نجوم الغابة » المفارق التي تنفتح على اتجاهاتٍ عديدةٍ في نفس الوقت . فباكتساب العنصر المدروس هويته من خلال انتمائه إلى النسق الذي تشكّل فيه ، يكتسب القدرة على التكوكب حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق »[1] .

هكذا تبدو القراءة الموضوعية قراءةً شبكيةً وإشعاعية . فانطلاقاً من تحليل عنصرٍ معيّن ، تفضي هذا القراءة بما تحمله من تقاطعاتٍ وتأكيداتٍ وتعدديةٍ في الوسائط وكليةٍ في الحضور إلى كافة العناصر الأخرى في نفس الحقل :

« وهكذا ، فإن مقولة « الكثافة » «La consistance» عند « بروست » مثلاً مرتبطةٌ بسجلّ المادة «Le registre de la matière» . ومقولة الانغلاق مرتبطةٌ دوماً بمقولة الانفتاح . فالمقولات توجد حسب المحور الذي تُبنى عليه . إن «الكثافة » مرتبطةٌ دوماً بـ « اللاكثافة » ، ومقولة « الانغلاق » مرتبطة بـ « الانفتاح » . و« الانغلاق » و« الانفتاح » مقولتان مرتبطتان بالسجل المكاني . كما أن مقولة « الوحدانية » مرتبطة بمقولة « التعددية » . و« الاستمرارية » مرتبطة بـ « الانقطاعية » . وهذه المقولات مهمة جداً لأنها تسمح بالانفتاح على المجالاتٍ عديدةٍ كالزمان والمكان والعلاقة والجوهر . فإذا أردنا ـ على سبيل المثال ـ أن ندرس « الكثافة » عند « پروست » وجدنا عناصر كثافة مكانية وزمانية ومادية ، ووجدنا عناصر كثافة من نوع التداخل الذاتي . وكل هذه الأنواع سيكون لها نفس التحديد ، وستقع من بعضها في النص موقع التشابه .

وهذه الموضوعات . . . . المقولات الكبرى ، تتوظف من أجل هندسة

(1) نفس المصدر .

المشهد ومنحه هيكلاً عظمياً مجرداً ، وذلك من خلال النص ومن خلال النص وحسب »[1] .

ويضـرب « ريشار » مثـلاً لذلـك زهرة « الغـريب » «Le Chrysanthème» عند « بروست » . فهذه الزهرة بما تحمله من حمرةٍ وحرارةٍ وكثافةٍ وتعدديـةٍ ووحدانيـة ، إنما تشير إلى كل العناصر الدموية الحارة المغلقة المنفتحة في البحث :

« وهذا النمط من الربط هو ما تبحث عنه القراءة الموضوعية . وهو ليس في الحقيقـة إلا تضخيماً للوعي الـذي تحققـه القـراءة السـاذجـة «La lecture naïve» فالقراءة الساذجة للنص تكمن في البحث الحدسي عن تناغم كل حلقةٍ من حلقاتِ القراءة مع الحلقات الأخرى . وأما في القراءة الموضوعية ، فإن كل شيء يصدي ـ عبر منطق مقولاتي ـ في اتجاه الأشياء الأخرى . وربما كـان هذا النوع من الربط هو ما تطلق عليه الألسنيات الحديثة اسم « فيض المعنى » «La connotation»[2] . وفي وسعنا أن نحدد الدراسة الموضوعيـة كدراسـةٍ لفيض المعنى الصادر عن محتوى العمل الأدبي .

وإذا توخينا الـدقة أكـثر ، واستخدمنـا مصطلح العـالم اللغوي « لـوي هييلمسلف » «L.H.HJelmslev» قلنـا إن المشهد «Le Paysage» هـو شكل المحتـوى الفائض المعنى «La forme du contenu connoté» وعـلى هذا فـإن الـدراسة المـوضوعيـة تصبح دراسـةً لفيض معنى المدلـول في العمـل الأدبي ، ويصبح المشهد شكلاً نوعياً لهذا المحتوى الفائض المعنى »[3] .

هكذا يحمل مفهـوم « العلاقـة » في طياتـه فكرة « التـزحلق Le glissement » فللقراءة الموضوعية متعةٌ خاصةٌ يعود الفضل فيها إلى هذا التزحلق المستمر . فالحركة فيها حرةٌ على الدوام ، ولا وجود فيها للعقبات :

« وتبقى عملية الوصف الموضوعي محتفـظةً بغبطتهـا لأن مبدأ الـدراسة الموضوعية هو مبدأ الاستمرارية ؛ مبدأ التمفصل المستمر دون وجودٍ لأي توقفٍ

---

(1) المحاضرة النظرية .

(2) و « فيض المعنى » ـ في الألسنيات الحديثة ـ هو كـل المعاني التي تفيض عن المعنى الأصـلي الذي وضعت لـه الألفاظ اصطلاحاً . وهو يتقابل مع مصطلح «dénotation» . وكان إمام النقد العربي القديم « عبد القـاهر الجرجاني » يستخدم للأول مصطلح « المعاني الثواني » وللثاني مصطلح « المعاني الأول » . وإنما نستخدم « فيض المعنى » لأنه أكثر مرونةً من « المعاني الثواني » وأشدّ تماسكاً مع مقابله « المعنى الأصلي » . أنظر : « دلائل الإعجـاز » ـ دار المعرفـة ـ بيروت ـ تحقيق السيـد « محمد رشيـد رضا » ـ 1982 ـ ص 204 . وانـظر المادتـين المذكورتين في :
— «Dictionnaire encyclopédique de linguistique», ibid.

(3) المحاضرة النظرية .

أو إخفاقٍ في سريان المعنى . فالمعنى يتفكك في اتجاه معنىً آخر يتفكك بدوره في اتجاه كل المعاني .

ويحدد « رولان بارت » الدراسة الموضوعية بأنها دراسة لحقل تفكك الصورة . وعلى الرغم من أن التفكك مفهومٌ يحمل فيض معنى سلبياً ، فإنه يعني هنا الإمكانية الثابتة لتبديل وحدةٍ بمجموعةٍ من الوحدات الأخرى المرتبطة بها . ويمكننا القول إن القراءة الموضوعية تحمل مزيجاً من القدرة على أسر المعنى ، وخيبة الأمل في هذا الأسر ، لأن المعنى يفلت منا على الدوام . فالمعنى لا يمكن أن يكتمل لأنه منفتحٌ دوماً على وجوه أخرى للموضوع . وبهذا يأخذ التفكك معنىً إيجابياً في قدرة المعنى على أن يصنع نفسه باستمرار »[1] .

إن وضع العناصر المبعثرة في العمل الأدبي موضع العلاقة من بعضها هو الذي يفضي في نهاية الأمر إلى بلوغ التجانس في هذا العمل . وبذا ينفتح مفهوم « العلاقة » على مفهومٍ شديد الأهمية في النقد الموضوعي ، وهو مفهوم « التجانس » .

(1) المصدر السابق .

مفهوم « التجانس »

يحدد « ريشار » مهمة منهجه إزاء كل عملٍ أدبيٍ كبير « في وصف وتأويل العالم الخاص بهذا العمل في تجانسه ومرماه »[1] .

وإذ نعود قليلاً إلى الوراء ، إلى حيث كنا ندرس مفهوم المعنى ، فإننا نجد أن الرغبة التي تحرك النقد الموضوعي في رأي « ريشار » هي « الرغبة » في السعي نحو التجانس ؛ التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظامٍ متّسقٍ ذي خصوصية[2] .

ونستطيع أن نميز في النقد الريشاري بين نوعين من التجانس ؛ التجانس الذي ينبع من طبيعة العمل الإبداعي ، والتجانس الذي ينبع من طبيعة العمل النقدي .

* فعلى المستوى الإبداعي نلحظ عند المبدع ميلاً إلى تكرار بعض المواقف ، والتأكيد على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية لعمله الإبداعي ، وتحدد موقفه من الوجود .

فالتجربة الشعرية مهما تناءت أطرافها ، وتباعدت مواقف صاحبها ، إنما ترتسم في ملامح معينة توحّد أطراف ما تناءى ، وتجمع أشلاء ما تبدّد .

والشروخ التي تظهر في العمل الإبداعي ، ليست إلا شروخاً في الظاهر . فحقيقة الأمر أنه لا شروخ ولا فجوات . والعمل الإبداعي وحدةٌ متكاملة . والمبدع مهما تناثر من نايه من ألحان ، فإن هذه الألحان تخرج من فوهةٍ واحدة .

هذه حقيقةٌ يؤكدها « ريشار » في كتابه الأول « أدبٌ وحسّ » :

« إن مشهداً ما ، أو لوناً معيناً للسماء ، أو منحنى لجملةٍ ما ، كفيلٌ بأن يضيء بمفرده خياراً أخلاقياً معيناً عند الشاعر ، أو التزاماً عاطفياً معيناً . فتصوّرٌ من التصورات الغائمة للخيال الحركي ، أو المادي ، يلتقي ـ في العمق ـ مع التأملات المفهومية الأكثر تجريداً »[3] .

ويعود ناقدنا إلى التأكيد على هذه الحقيقة في كتابه « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » :

« فالموجودات التي يعثر عليها الشاعر ليست إلا لقياتٍ أو مصادفات .

---

(1) «Ofratème»

(2) أنظر الصفحة 45 هنا .

(3) «Littérature et sensation», ibid, p. 13.

وفي هذه الموجودات يفلح الشيء نفسه في التعبير عن نفسه بطريقةٍ واحدةٍ سواء في الخيال أو الحسّ أو اللغة أو الإدراك . فالبنى الكلامية التي تشكل المستوى الأفقي الدّال «L'horizontalité signifiante» تدخل في علاقة تماثلٍ مع البنى الخيالية أو الإدراكية التي تشكل المستوى العمودي للمجاز «La verticalité métaphorique» . وهذا هو ما يميز العمل الأدبي من غيره . إنه وحده الذي يزودنا بالمعيار الفريد لصلاحية هذه القصيدة أو تلك . فالأدب الحقيقي هو الأدب الذي يعلن عن بيانه على اختلاف مستويات بحثه . إنه يعقد علاقةً بين أشكاله التعبيرية من نحوٍ وبلاغةٍ ونغمٍ ، ووجوه عمقه المعاش ، سواء كانت هذه الوجوه أفكاراً أو موضوعات »[1] .

وتأتي الموضوعات لتعزز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي . فالموضوعات أنهارٌ تلتقي عندها سواقي الأفكار . وفي مجاري الأنهار ، تحت المياه الجارية ، تتحرك الأنواء الفرعية بما يشكل تياراً قوياً يجمع ما لا حصر له من الخصوصيات :

« ففي الأشياء ، وبين الناس ، وفي قلب الإحساس والرغبة واللقاء ، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسق الحياة الأكثر سرّية ، وتنسّق التأمل في الموت والزمان »[2] .

ومفهوم « الحياة السرّية » الذي يسعفنا في إضاءة مفهوم التجانس ، استعاره ناقدنا « ريشار » من « مالارميه » لدى حديث هذا الأخير عن الموضوع رابطاً بين الموضوع والجذر اللغوي «La racine»[3] . ولقد تنوعت المصطلحات التي استخدمها « ريشار » للتعبير عن هذا المفهوم . فهو يختار تارةً مصطلح القرابة السرية » حين يتعلق الأمر بالموضوع ، وطوراً مصطلح « المعمارية غير المرئية » حين يتعلق الأمر بالبنية . وهو مرةً يستخدم مصطلح « القوانين الداخلية » في ما يتعلق بالرؤيا ، ومرةً أخرى مصطلح « السراب الداخلي » الذي يجمع بين مِزَق الأشياء و« يبعثه الشاعر بين كلمات القبيلة لإعطائها المعنى الأكثر صفاء »[4] .

فالبنى الداخلية ، والموضوعات الأساسية ، والمشروع الذي يكمن خلف كل تجربةٍ إبداعية . . . كلها عناصر تلتقي في الوعي الإبداعي ، وتعزز مفهوم التجانس . لنر كيف يحدد « ريشار » عظمة العمل الفني :

---

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 9.

(2) أنظر الصفحة 41 . هنا .

(3) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 31.
(4) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 16.

« إن ما يدلّ على عظمة العمل الفني هو تجانسه الداخلي . فالتجربة الشعرية ـ في مستوياتها المتعددة ـ تلقي أصداءها في اتجاه بعضها ، وتعقد نقاط التقاء »[1] .

والتجانس الداخلي في العمل لا يقفل على نفسه في وجه النقد ، بل إنه يكشف عن نفسه بنفسه ، ويفصح عن أسراره بأسراره :

« فالشعر يستطيع بنفسه ، ومهارته في تقديم نفسه ، أن يكشف أمام النقد عن الصورة الحيوية لتجانسه »[2] .

وهذا ما يدفع بناقدنا خطوةً أخرى إلى الأمام حين يقرر مع « مارسيل ريمون » أن الشعر طريقة في الحياة . وهو بذلك يضع الشعر في مصاف النقد ، وذلك في أدق خصوصيات النقد ؛ النقد الطريقة :

« فالشعر ليس رحيق الأدب وحسب ، ولكنه طريقة في الحياة والوجود . وهذه الطريقة ـ وإن كانت قابلة للتثقيف ـ تبقى عفويةً في الدرجة الأولى »[3] .

* وإذا كان العمل الأدبي الفريد هو العمل الذي ينِدّ عن تجانسٍ فريدٍ في نسيجه الداخلي ، فإن دور النقد ـ من وجهة النظر الريشارية ـ يكمن في كشف هذا التجانس وإخراجه إلى الضوء .

ولقد وجدنا ونحن نتفحص مفهوم التجانس في التجربة الإبداعية أن ألحان هذه التجربة تصدي في اتجاه بعضها بما يعيدها إلى فوهةٍ واحدةٍ أو حزمةٍ صوتيةٍ واحدة . وهذا ما يحدد دور النقد :

« فالقراءة النقدية تعني إثارة هذه الأصداء ؛ التقاط تلك العلاقات ، وعقد بذور الالتقاء »[4] .

وإذا كان ناقدنا « ريشار » قد استعان بالشعر لتحديد طريقته في قراءة الشعر ، فإننا بدورنا سنستعين بنقده لتحديد طريقتنا في قراءة نقده .

وأول ما ينهض أمام النظر هو ذلك التجانس العجيب بين مفهوم التجانس في التجربة الإبداعية ومفهوم التجانس في التجربة النقدية عند « ريشار » .

وعلى غرار الخيوط التي التقطناها والتي تنسج إلى حدٍ بعيدٍ مفهوم التجانس في

(1) «Poésie et profondeur», ibid, p. 10.
(2) «L'univers Imaginaire de Malarmé», ibid, p. 15.
(3) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 19.
(4) «Poésie et profondeur» ibid, p. 10.

الإبداع ، نستطيع أن نمسك بالخيوط التي تنسج مفهوم التجانس في النقد الريشاري . هكذا يتبدّى الموضوع والمشروع والبنية النقدية كعناصر تحدد مفهوم التجانس في النقد ، وتفضي إلى مفهوم التوازن .

وللكشف عن هذا المفهوم أعدنا الإصغاء إلى اللحن النقدي الأساسي عند « ريشار » لنسمك بفرادة كل مفهوم على حدة ، ونصف هذا المفهوم ، ثم نربطه بغيره من بقية المفاهيم بما يفضي في النهاية الى بناء الكون النقدي الموضوعي .

فعلى مفارق الطرق أسلمنا أنفسنا للدروب الفرعية دون أن ننسى طريقنا الرئيسي . إن الدروب الفرعية تزودنا بالخصوصيات الفرعية للنقد . ولكننا ـ حذر الضياع في المجاهيل ـ وجدنا أنه لا بد من أن نمسك بزمام أمرنا في كل لحظةٍ من لحظات التقدم ؛ أعني أنه لا بد من العودة إلى الطريق الرئيسي :

« فالناقد يقف بدوره على سلّم « أوزيريس » . وكلما تقدّم في قراءته النقدية نراه يهبط ويصعد . . . يتبعثر ويجمّع نفسه . . . إنه يضيع ، ويخلق نفسه شريطة أن يمسك بدرجات السلم دفعةً واحدة »[1] .

والإمساك بدرجات السلم يعني ـ في حالتنا ـ أن نبقى على بيّنة من أن موضوعنا الرئيسي هو الموضوع «Le Thème» .

وما يهمنا الآن ـ وفي المقام الأول ـ هو مفهوم التجانس في الموضوع .

ومن أجل إضاءة هذا المفهوم يستخدم « ريشار » مصطلحاتٍ عديدةً تقود إلى غايةٍ واحدة . ومن هذه المصطلحات ما هو « ريشاري » ، ومنها ما هو مستعار من « باشلار » أو « بارت » أو « بروست » أو « مالارميه » . هكذا ينهض مصطلح « التكوكب » تارةً ، و« نجوم الغابة » تارةً أخرى ، و« دروب الحلم » مرةً ، و« شبكة العلاقات » مرةً أخرى . وكلها تشير إلى التقاء موضوعات العمل الإبداعي في « حزمةٍ واحدة » دون أن ننسى أن مصطلح « الحزمة » مصطلح « ريشاري » .

فالموضوعات « تتكوكب » وتتبادل النور بما يشكل وحدةً إشعاعيةً تضاء وتضيء :

« والتفسير الأورفيّ «L'orphisme» للعالم يفضي في نهاية الأمر إلى وضع الأشياء المبعثرة المتغايرة موضع العلاقة من بعضها . وربما أدت إعادة التنظيم الشمولي للأشياء إلى فهمٍ مطلقٍ وشفافيةٍ مطلقة . ولكن هذا الوعي ليس وقفاً

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 11.

على « أورفيوس » ، فالحياة اليومية تسمح بوضعه موضع الامتحان على الدوام . لننظر مثلاً كيف يتملّى « مالارميه » بنظره الحالم إحدى راقصات الباليه ، ويتساءل إزاء كل خطوةٍ وكل حركةٍ وموقفٍ غريب عما يعني وكيف يمكن قراءته .

هكذا يتحدد منهجنا في قراءة « مالارميه » : نُبدل بالراقصة « مالارميه » ، وبالأداء الراقص وجوه البلاغة في كل قصيدةٍ من قصائده ، فنعثر على الطريقة المثلى للدخول إلى عالمه مع بقائنا أوفياء لدرسه .

وعلى غرار المشروع المالارمي الكبير لتوحيد العالم ، قام مشروعنا لتوحيد العالم الشعري المالارمي . لقد طبقنا مشروعه على شعره منطلقين من تفكيك هذا الشعر إلى جمعه في رؤيا كليةٍ واحدة . فلا شيء عنده بلا معنى ، وكل شيء عنده يعيد إلى كل شيء . ولقد جهدنا إلى اعتبار الأعمال الشعرية الكاملة قصيدةً واحدةً كبيرة تنشر أصداءها بنفسها لنفسها . فمن صفحةٍ إلى صفحة ومن جملةٍ إلى جملة ، ومن كلمةٍ إلى كلمة ، تكرّس عملنا النقدي لنسج بيت العنكبوت . . . لبناء نافذةٍ زجاجيةٍ متعددة الألوان والأشكال . . . لتشييد كهفٍ تفضي قواطعه إلى مركزٍ خاوٍ مُنارٍ مُنير »[1] (*) .

---

(1) «L'Univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 16.

(*) تقول الأسطورة اليونانية إن «Orphée» أعظم شاعرٍ وموسيقيٍ عاش على وجه الأرض. وكان «أبولون» قد وهبه قيثارة علّمته ربات الشعر العزف على أوتارها . وتحكي الأسطورة أن ألحان«Orphée» بلغت من العذوبة أنها كانت تسحر الأشجار والأحجار فتترك أمكنتها وتتبعه .ولقد استطاع «Orphée» بواسطة ألحانه أن ينزل إلى عالم الجحيم ، في محاولة منه لإعادة حبيبته «Euridice» إلى عالم الحياة . وبواسطة ألحانه تمكّن «orphée» من الحصول على موافقة السفاح «Hades» بعودة «Euridice» إلى عالم النور . ولكن «Hades» اشترط على «Orphée» ألا ينظر وراءه حتى يصل إلى عالم النور . ومضى «Orphée» يقود حبيبته في الظلام على ألحان قيثارته . ولكنه أراد في اللحظة الأخيرة أن يطمئن إلى وجود حبيبته ، فالتفت وراءه فغابت عن عينيه إلى الأبد . هذا عن «Orphèe» . فأما « الأورفيّة » فهي حركة دينية تنتمي إلى اليونان القديمة (في القرن السادس قبل الميلاد) وترتبط بـ «Orphée» الذي تقول الأسطورة إنه علّم أسراراً دينيةً مقدسة .

وتؤكد «الأورفية» أن الخلاص والحياة الأبدية يتعلقان بالحياة التي ننتهجها على الأرض . وأن حياة الزهد وحدها هي التي يمكن أن تنقذ صفاء الروح من تلوث الجسد . وفي ضوء ذلك كان أنصار «الاورفية» نباتيين يرفضون أي غذاءٍ قادمٍ من الجسد الحيّ . وتشير النصوص «الأورفية» إلى أن نظامها الكوني يعتبر البيضة «L'oeuf» أصل كل شيء ، وأنها تمام الكينونة التي ما تلبث أن تنحدر شيئاً فشيئاً إلى العدم المتمثل بالوجود الإنساني الفردي .

إن الإنسان من وجهة النظر «الاورفية» تجميعٌ بين الجسد الفاني والروح الخالدة ذات الجوهر الإلهي . وهذه الروح سجينة الجسد . والموت هو الذي يحررها لتنتقل إلى جسدٍ آخر يتوقف شكله على طبيعة المعطيات التي قدمها الإنسان في حياته الماضية . وفي نهاية الأمر تتوصل الروح الى النجاة والتخلص من دولاب التوالد والتكاثر . وينقل « أرسطو » في كتابه « خلق الحيوانات» أن الأورفيين كانوا يعتقدون بأن أعضاء الكائنات الحية تتكون بشكلٍ مستقل بعضها عن بعض قبل أن تتّحد لتشكل أجساداً كاملة .

إن وضع الأشياء المبعثرة موضع العلاقة من بعضها ، يعني في ما يعنيه كشف ملامح التجانس غير المرئية في العمل الإبداعي . وهذا الكشف كان طموح ناقدنا منذ كتابه الأول حين قرّر أنه يهدف إلى وضع الأشياء المبعثرة ضمن منظورٍ معينٍ أو أبعادٍ معينة :

« وداخل هذه الأبعاد ، يحاول كل نص وكل تحليل أن يعيد إلى مجمل الوصف متلقياً منه معانيه ، ومزوداً إياه بضوءٍ خاص مما يفضي في النهاية إلى وحدةٍ عليا لوجودٍ محرّرٍ من صدفه الزائفة ؛ وجودٍ عائدٍ إلى تجانسه الفريد »[1] .

هكذا تظهر جدلية العلاقة بين النص الإبداعي والنص النقدي . فكل نص يعيد إلى غيره من النصوص . وكل تحليلٍ يُرجع إلى غيره من التحليلات مما يشكل سيمفونيةً نقديةً على غرار السيمفونية الإبداعية . فالشعر لا تشكله الصدفة . إن الشعر خيوطٌ منسجمةٌ متجانسةٌ ، إن يغبْ أحدها ، فإنه لا يغيب إلا ليظهر من جديدٍ عبر خيطٍ آخر أو في خيطٍ آخر .

وكالشعر الذي ينسج خيوط تجانسه بنفسه فـ :

« إن القيمة الموضوعية «La valeur objective» لكل تحليلٍ لا تتحقق إلا بملامسته واستمراريته في التحليلات التي تجاوره أو تتقدم عليه : إن التجانس في نهاية الأمر هو المعيار الوحيد الصالح للموضوعية .

ولكنْ حذارِ ، فإن هذا التجانس لا يمكن أن يغطي الموضوع المدروس بكليته . فالموضوع يبقى « في المحلّ الأبعد » . ويبقى متعذراً حصر أي كاتبٍ كبيرٍ في شبكة أحلامه . ففي مرحلة من الخلق يتحدّى العمل الأدبي الخطوط التي اختار أن يتشكل وفقها ، أو هو ينسى هذه الخطوط . والوحدة الحيّة التي يهدف إليها النقد تفلت من يديه . إنها يمكن أن تشير إلى نفسها ، ولكنها لا

= ومن هنا نستطيع أن نفهم « كيف يفضي التفسير الأورفي للعالم إلى وضع الأشياء المبعثرة موضع العلاقة من بعضها » . فأصل العالم هو « البيضة » ؛هو الواحد المكتمل التام الذي وإن تعدّد وتبعثر فيها بعد إلا أنه يعود في النهاية إلى وجوده الأصلي الجوهري . إنه ينقذ صفاء الروح ويعود إلى الواحد عندما يتخلص من تلوث الجسد . أنظر :

— «Les mythes Grecs», ibid, p.p. 95 .... 98.
— «Dictionnaire des symboles», ibid, 3ème tome, p.p. 332-334.
— «La philosophie», ibid, tome «1» , p. 31 et tome II, p. 221.
— «Grand dictionnaire encyclopédique», ibid, p.p. 7653-7654.
— «Histoire de la philosophie», Albert Rivaud, tome I, P.U.F., Paris, 1960, p. 29.

(1) «Littérature et sensation», ibid, p. 14.

يمكن الإمساك بها »[1]

إنها حقيقةٌ مخيفةٌ تكشف عن أن ناقدنا « ريشار » يعترف ـ متكئاً على « مالارميه » ـ بعجز النقد عن القبض على كلية الموضوع . ولكنه يجد العزاء لنفسه في صورة « بينيلوب » التي تنقض في الليل ما تنسجه في النهار . ولكن التقاء الصورتين لا يلغي هذا الفارق البسيط بينهما وهو أن الناقد ليس في حاجةٍ إلى أن ينقض ما ينسج . إنه يبحث فيكشف ، ثم يتقدم في بحثه فيتقدم في كشوفه دون أن يصل أبداً إلى الحقيقة الكلية ، وإنما إلى إشاراتها . . . إلى ومضاتها .

إن الحقيقة تعلن عن نفسها ، ولكنها لا تسمح بالقبض عليها . إنها تغري بالتساؤل الذي يقود إلى التساؤل واضعةً في التساؤل منطق متعتها ومتعة منطقها .

ولكنه إذا كان يمكن للدروب الفرعية أن تقود إلى المجهول ، فإن الناقد يجد نفسه عندما يجد موضوعه الشعري في موضوعٍ آخر : أعني أنه يعثر على نفسه عندما يعثر على خيوط الربط بين موضوعاته ، فالموضوعُ « يتعدّى بغيره » مما يسمح للناقد بتعقبه في كل الموضوعات الأخرى وصولاً إلى كوكبة الموضوعات أو شبكة العلاقات الموضوعية .

وإذا صحّ أن « للمعاني معنى » حسب مايقول«لوفيناس » «Emmanuel Levinas» في معرض حديثه عن الطريقة الفينومينولوجية ، فإن « معنى المعاني » هو المعنى الذي يستخرجه الناقد من كل المعاني ، ويعيده إلى كل المعاني ؛ إنه المعنى الذي يقود إلى كل الاتجاهات ، والاتجاهُ الذي يقود إلى كل المعاني داخل العالم الشعري المنقود .

و« معنى المعاني» هذا ، هو ما حاول « ريشار » ـ في مجمل دراساته ـ أن يعيد صنعه وأن يخرجه شيئاً فشيئاً إلى النور .

(1) «L'Univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 36.

بين « الدال والمدلول »

لعل من أخطر القضايا التي تواجه المنهج الموضوعي قضية العلاقة بين الشكل والمضمون . فلقد وجدنا سابقاً أن القراءة الموضوعية تعكف على تصنيف عناصر « المدلول » في العمل الأدبي ، وإذاً : فأين « الدالّ » ؟ هل يحتلّ « الدال » حيزاً في هذه القراءة ؟ وإذا كان الجواب، بالإيجاب ، فما هي علاقة « الدالّ » بـ « المدلول » ؟ ، وما هي علاقة « الدال الموضوعي Le signifiant thématique » بـ « الدالّ الشكلاني Le signifiant formel » الذي تطرحه المدارس الأسلوبية ؟

وباختصار ، ما هو مفهوم الدّال في النقد الموضوعي .

قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من التذكير بأن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون ليست مطروحة دائماً على مستوىً واحد . فالمستويات تتعدد بتعدد المشارب والمدارس النقدية والأسلوبية . هكذا يطرحها بعضهم على مستوى الصورة «L'image» و«المعنى «Le sens» . وبعضهم يطرحها على مستوى الحرف «La lettre» والفكر «La pensée» . وآخرون على مستوى دلالي هو مستوى العلاقة بين الدالّ «Le signifiant» والمدلول «Le signifié» . ومنهم من يطرحها على مستوى لغوي يميز فيه بين التركيب « سلسلةٍ تأليفية Syntagme » والتركيب كـ « سلسلةٍ أمثالية Paradigme » مفتوحة أمام الاختيار . وأخيراً وليس آخراً فإن أنصار مدرسة القواعد التوليدية والتحويلية «La grammaire générative et transformationnelle» يطرحون هذه القضية على مستوى البنية السطحية «Structure de surface» والبنية العميقة «Structure profonde» . و« ريشار » ـ على وعيه بضرورة الفصل بين المستويات ـ لا يتبنى هذا المستوى أو ذاك ، وإنما يتنقّل بين هذه المستويات في محاولةٍ منه لكوكبتها على محيط الدائرة التي يشكل فهم المعنى فيها مركزها المشع . ومن جانبنا ، سنحاول الآن في قراءتنا النقدية التمييز بين هذه المستويات .

وقبل الدخول إلى لبّ المسألة نودّ أن نشير بشكلٍ خاطفٍ إلى أن القراءة الموضوعية قراءةٌ « مُحَالَّةٌ » «Immanente» بمعنى أن الناقد يحلّ في العمل الأدبي ، فهو ينظر إليه من داخله لكي يسبر أغواره ويفهم مصدر إبداعه وغاياته .

ونحن لا نتقدم بهذه الإشارة الخاطفة إلا لكي يتيسر لنا فهم النص التالي والذي يرسم أحد الحدود داخل هذا « التحالّ » :

وهناك حدٌّ آخر داخل هذا التحالّ نفسه . وهو حدٌّ يرسم التقابل التقليدي بين قراءتين للعمل الأدبي ؛ قراءة تنصبّ على « المدلول » وهي القراءة الموضوعية ، وقراءة تنصبّ على « الدالّ الشكليّ » وهي قراءة تهتم بصناعة النص أو ما يمكن تسميته بقواعدية أشكال الحرف الأدبي كالبلاغة والإيقاع والسردية واللفظية .

ولكن هذا الفصل غير دقيق ، إذ لا وجود لأحد هذين المفهومين « الدال والمدلول » إلا بالقياس إلى الآخر .

وينتج عن هذا أن وصف القراءة الموضوعية بأنها قراءة للمدلول وصفٌ غير دقيق . فالمدلول « دالّ » أيضاً على أن نضع في الحسبان أن الدالّ الذي تتناوله الموضوعية بالدراسة يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي يوجد عليه « الدال الشكلاني » .

وإذاً ، فإن من الضروري المحافظة على الفصل بين حقل المقول «Le dit» وحقل القول «Le dire» . هذا مع محافظة الرغبة النقدية على توجهها نحو الربط بين هذين الحقلين . فالأسلوب ـ كما يقول پروست ـ ليس قضية تقنية ، ولكنه قضية رؤيا . ومن واجبنا أن نحاول التقاط الكيفية التي تتمفصل فيها أو لا تتمفصل رؤيا القول مع رؤيا المقول ؛ أي مع نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه[1] .

وأرجو أن تثير الجملة الأخيرة من هذا النص انتباه القارىء : فالقراءة الموضوعية تنطلق أساساً من قاعدة المدلول ، ولكنها لا تغفل الدالّ إذا كان يخدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه . هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فإننا نلحظ تمييزاً بين نوعين من الفهم ينصبان على مفهوم واحدٍ هو مفهوم الدالّ . فأما النوع الأول فهو الفهم الشكلاني للدالّ ، وأما النوع الثاني فهو الفهم الموضوعي الذي يحدد الدّال كاتجاهٍ للعالم الأدبي الموصوف . ولعله من المفيد هنا أن نذكّر القارىء بمفهوم « الاتجاهات الدّالة » و« الأبعاد الدالة » كما عرضناه في حينه .

هكذا يعلن « ريشار » في كتابه « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » أن دراسته تنطلق من استيعاب نوعي للأبعاد الدالة في البحث عما يوحّد بين أطراف العمل

(1) المحاضرة النظرية .

الأدبي ، وعما يفرّق . فأما المجال الذي يخصّ اللغة فإنه لم يدخل في دراسته إلا على استحياء :

« ففي هذين المحورين انطلقت دراستنا للأشكال الموضوعية . فأما المجال الذي يخصّ اللغة فإنه لم يدخل إلا هنا وهناك على شكل نتائج عامة وتأكيداتٍ خاصةٍ وسريعةٍ دائماً »[2] .

وتغرينا عبارة الأشكال الموضوعية في هذا النص بالوقوف عندها ملياً . فـ « ريشار » في استخدامه لمصطلح شكل الموضوع «La forme du thème» ، كما في استخدامه لمصطلح شكل المضمون «La forme du contenu» إنما يعيدنا إلى بُعدٍ ثالث خارج البعدين التقليديين المعروفين وهما « الشكل » و« المضمون » .

وفي ضوء ذلك ، نجد أنفسنا مضطرين للتوقف قليلاً من أجل النظر في قضية « شكل المضمون » من أساسها .

---

(2) «Onze études sur la poésie moderne», p. 11.

مفهوم « شكل المضمون »

إن « شكل المضمون » مصطلحٌ ابتدعه العالم اللغوي الدانماركي « لوي هيلمسلف » «Louis Hjelmslev» (1899-1965) .

ولكي نفهم هذا المصطلح بشكلٍ دقيق ، لا بدّ من العودة إلى نقطة البدء عند العالم اللغوي السويسري « فردينان دوسوسير F.de Saussure » (1857-1913) . فلقد كان مصطلح « الشكل » عند « دوسوسير » مرادفاً لمصطلح « البنية » «Structure» ومقابلاً لا لمصطلح « المضمون » وإنما لمصطلح « المادة Substance »[1] .

هذا التقابل بين الشكل والمادة يأخذ أبعاده القصوى عند « هيلمسلف » وذلك على مستويي التعبير «L'expression» والمضمون ، بحيث نصبح أمام أربعة أبعادٍ جديدة وهي : شكل التعبير «La forme de l'expression» ومادة التعبير «La substance de l'expression» وشكل المضمون «La forme du contenu» ومادة المضمون «La substance du contenu»

* فأما في ما يتعلق بمستوى التعبير مادةً وشكلاً :

- فإن « مادة التعبير » هي المادة الصوتية «Substance phonique» أو الكتابية «graphique» الخام التي تستثمرها اللغة في بناء شكلها التعبيري . فالمادة الصوتية في كلمة « قلم » مثلاً هي الأصوات «Les phonèmes» [ق] - [ل] - [م] .

- وإن « شكل التعبير » هو كل أنماط الربط الصوتية أو الخطية الممكنة في لغةٍ معينة .

ونشير إلى أن وصف الوحدات الصوتية مثلاً إنما يتم على مستويين : مستوى « السلسلة التأليفية Syntagmatique » الذي تؤسسه قدرة هذه الوحدات الصوتية على التضاد مع بعضها ، ومستوى « سلسلة الأمثال Paradigmatique » الذي تؤسسه قدرة الوحدات الصوتية على التقابل مع بعضها .

ومن الجدير بالملاحظة أن وضع « الشكل والمادة » موضع العلاقة من بعضها إنما يُحدث نوعاً من التغيير على المادة المستثمرة .

* وأما في ما يتعلق بمستوى المضمون مادةً وشكلاً :

- فإن « مادة المضمون » - ولنأخذ مثالاً لها المفردات الدالّة على اللون - هي مجموعة مستثمَرَةٌ من أطوال الموجات الضوئية .

---

(1) في السياق الذي نحن فيه لا تعني كلمة «Substance» جوهراً وإنما مادة فقط .

ـ وإن « شكل المضمون » يتحـدد في كل لغـةٍ بما يقـوم على أسـاس التقابـل بين المفردات الدالة على الألوان . فكل لغةٍ تتعامل مع مادة الألوان أي المجموعة المستثمرة من أطوال الموجات الضوئية ـ تعاملاً خاصاً قد يكون مطابقاً أو مخالفاً ـ في مفردةٍ أو أكثر ـ للغة الأخرى .

وعلى سبيل المثال فإن كلمة « بُني » «Brown» في الإنكليزية تغطي مادةً لونيـةً لا تغطيها كلمةٌ واحدة في الفرنسية ، وإنما كلمتان هما «Marron» و«Brun» .

فالتقطيع الذي تُحدثه الكلمة الإنكليزية في هذه المادة اللونية ، ليس نفس التقطيع الذي تحدثه الكلمتان الفرنسيتان[1] .

ولنأخذ مثالاً آخر مستمداً من ثلاث لغات هي الفرنسية والألمانية والداغماركية :

في الفرنسية	في الألمانية	في الداغماركية
arbre « شجرة »	baum « شجرة »	trae « شجرة » + « خشب »
bois « غابة » + « خشب »	holz « خشب »	
forêt « غابة »	wald « غابة + « خشب »	shov « غابة » + « خشب »

إن كلمـة «arbre» في الفرنسيـة تعني « شجرة » ، وهـذا ما يقـابله في الألمـانيـة «baum» . فهنا لدينا نفس التقطيع «Le même découpage» لنفس المادة في اللغتين .

ولكنه في الوقت الذي لا تخصّص فيه الفرنسية كلمة لـ « الخشب » وإنما يمكن أن تعني كلمة «bois» « الخشب » و« الغابة » ، وذلك حسب السياق، نجد الألمانية تخصص كلمة «holz» للخشب فقط .

وفي الـوقت الـذي تفتقـر فيـه الفـرنسيـة والألمـانيـة إلى كلمـةٍ تعني « الخشب » و« الشجرة » حسب السياق، نجد الداغماركية تحتوي على هذه الكلمة وهي «trae» .

(1) أنـظر المـواد : «Glossématiqne» ـ «forme» -«substance»- «contenn»- «expression»- - «Matière»

في :

ـ وأنظر :

- «Dictionnaire de linguistique générale», éd. Larousse, Paris, 1973.

- «La linguistique du XXème siécle», Georges Mounin, éd. P.U.F, Paris, 1972 P. 130... 135

- «Essais linguistiques»,«Louis Hjelmslev», traduction française, éd. Minuit, Paris, 1971,P.P. 97... 122.

وهكذا نستطيع أن نتابع قراءة الجدول . وقبل أن نقفل هذا الباب نقدم مثالاً توضيحياً مقارناً بين العربية والفرنسية . ففي الوقت الذي يختص فيه جمع المذكر السالم المخاطب في العربية بالضمير « أنتم » ويختص جمع المؤنث المخاطب بالضمير « أنتن » ، ويختص المثنى مذكراً ومؤنثاً بالضمير « أنتما » ، نجد الفرنسية تكتفي بضمير واحد يغطي كل هذه الضمائر ، وهو «vous» . فكل لغةٍ لها وسيلتها الخاصة في تقطيع العالم بشراً وأشكالاً وألواناً وأشياء ، الخ .

إن بحوث « هييلمسلف » في هذا الخصوص تنطلق من الفرضية التالية ، وهي أنه على الرغم من أنه لا يوجد تطابقٌ تبادلٍ «Correspondance biunivoque» بين مستوى التعبير ومستوى المضمون ، فإن تحليل البنية على هذين المستويين يفضي إلى نفس القواعد الناظمة . وهذا هو مبدأ « التشاكل L'isomorphisme » .

إن رغبة « هييلمسلف » في أن يجد على مستوى المضمون « التمفصل المزدوج La double articulation »[1] . الذي وجده على مستوى التعبير ، هو الذي قاده إلى البحث عن الكيفية التي يمكن بواسطتها بناء « شكل المضمون » . وهذا يعني أنه فتح نافذةً جديدةً للتأمل والتفكير في ما يتعلق بتحليل المعنى .

هذا هو « شكل المضمون » كما تعرضه الألسنيات الحديثة ممثلةً بأحد أركانها

---

(1) التمفصل المزدوج في اللغة ، مصطلحٌ استخدمه العالم اللغوي الفرنسي « أندريه مارتينيه A.Martinet » ليعبر به عن التنظيم الخاص باللغة الإنسانية ، والذي يتمفصل كل كلام بواسطته على مستويين :

ـ فعلى المستوى الأول ، يتمفصل كل منطوقٍ «énoncé» خيطياً «linéairement» في وحداتٍ ذات معنى . وهذه الوحدات هي الوحدات الدالة «Unités significatives» والتي تشكل الوحداتُ الصرفيةُ «Les morphèmes» أصغرها . فالجملة « سينام الطفل » مثلاً تتمفصل في خمس « وحدات صغرى » أو « مورفيمات » وهي « السين ـ الياء ـ نام ـ أل التعريف ـ طفل » . وبكل وحدةٍ من هذه الوحدات يمكن استبدال في نفس المحيط وحدات أخرى على مستوى « سلسلة الأمثال Le paradigme » . كما يمكنها أن ترتبط بوحداتٍ أخرى في محيطٍ آخر على مستوى « سلسلة التأليف Le syntagme » .

ـ وعلى المستوى الثاني ، تتمفصل في كل وحدةٍ صرفيةٍ وحداتٌ مجردة من المعنى ، وهي الوحدات المميِّزة «Unités distinctives» وأصغرها « الوحدات الصوتية «Les phonèmes» » .

فالوحدة الصرفية مثلاً « كتب » تحتوي على ثلاثة أصوات يمكن لكل منها في نفس المحيط أن يُبدل بأصوات أخرى كأن نبدل بالصوت الأول (ك) الصوت (ع) . كما يمكن لكلٍ من هذه الأصوات أن يترابط مع أصواتٍ أخرى لتشكيل وحداتٍ صرفيةٍ جديدة .

كما يمكننا أيضاً تفكيك « المدلول » ـ ولكن بشكلٍ غير خيطي ـ إلى وحداتٍ معنويةٍ صغرى «Sèmes» .

فالمدلول في كلمة « طفل » يمكن تفكيكه إلى : إنساني + صغيرٌ جداً . . . وهكذا .

ـ أنظر مادة «articulation» في : «Dictionnaire de linguistique générale», ibid.

ـ وأنظر : «La lignuistique synchronique», André Martinet, éd, P.U.F. Paris, P. 7... 27 —

الأساسين « هيلمسلف » . ونلاحظ أن ناقدنا « ريشار » قد استخدم هذا المصطلح ليعبّر بواسطته عن مفهوم نقدي جديد . فكما أن لكل لغة تعاملاً خاصاً مع العالم تقطّعه به على طريقتها ، كذلك تراءى لناقدنا أن لكل شاعر تقطيعاً خاصاً للمادة التي تتعامل معها لغة الشعرية .

إن « شكل المضمون » و« شكل التعبير » هما اللذان يحددان في رأي « هيلمسلف » اللغة من وجهة نظر علم اللغة . فهل يحددان العمل الأدبي من وجهة النظر النقدية ؟

هذا هو الإطار العام الذي يحاول من خلاله ناقدنا « ريشار » أن يدشن مفهومه النقدي الجديد : « شكل المضمون » . فإلى أي حد استطاع هذا المصطلح اللغوي الحديث أن يخصب في النقد الأدبي الريشاري ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه عبر سلسلة المفاهيم التي ترتبط بقضية الشكل والمضمون .

فـ « شكل المضمون » يترك بصماته على المنهج الموضوعي ، وينعكس على جملة المفاهيم التي تؤسسه . ومن ذلك مفهوم « البنية La structure » .

مفهوم « البنية »

فمن منظور « البنية » يقدّم « ريشار » فهماً جديداً لمنهجه :

« إن القراءة الموضوعية تعني أن يتساءل الناقد عن « البنى » الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء »(1) .

ومن هذا المنظور ، يصبح البحث الموضوعي بحثاً عن البنية التي تميز العمل الإبداعي . هكذا يوجهنا « ريشار » إلى قراءة دراساته « إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث » على أنها قراءات : « تهدف إلى كشف بعض البنى ، وتعريةٍ تدريجيةٍ للمعنى »(2) .

ويستخدم « ريشار » إلى جانب مصطلح « البنية » مصطلحاتٍ أخرى لتغطية نفس المفهوم كـ « الهيكل » و« المعمارية » :

« ويبقى الكشف عن الهيكل الخفيّ «L'armature mystérieuse» لأعمال « مالارميه » هو هدفنا : المنطق والرهافة .

إن « مالارميه » هو الذي يضع أمامنا قطبي بحثنا . وهما اللذان سيسمحان لنا بالدخول في أمانٍ إلى عمله الصعب مبرزين عنده وبحركةٍ واحدة : حساسية منطقه ، ومنطق إحساسه »(3) .

(1) المحاضرة النظرية .

(2) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 7.
(3) «Univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 38.

و« الحركة الواحدة » هنا ، تعبّر تماماً عما تعبّر عنه « لحظة الخطف » في موقع آخر . إنها اللحظة أو الحركة التي يتوصل الناقد عن طريقها إلى « الرؤيا » التي توحّد معمارية المشهد الأدبي . و« الرؤيا الموحّدة » هي الرؤيا الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة ؛ إلى موضوعات أو ترسيمات .

وتبقى السمة الأهم لمفهوم البنية في المنهج الموضوعي أنها بنيةٌ شبكيةٌ وإشعاعية . فلقد وجدنا سابقاً أن تحليل عنصرٍ ما في العمل الأدبي إنما يفضي إلى كل العناصر الأخرى .

وفي حينه وجهنا الانتباه إلى صورٍ مجازيةٍ تعبّر عن مفهوم البنية في ضوء هذا الفهم . وكان من تلك الصور صورة « نجوم الغابة » و« دروب الحلم » و« نقاط التقاطع » و« مفارق الدروب » . ونضيف إلى ذلك صورة يستعيرها « ريشار » من « مالارميه » ، وهي صورة « بيت العنكبوت » . ولما كانت البنية الأساسية في القراءة الموضوعية بنيةً إشعاعية شبكيةً ، كان من أهم مهمات الناقد أن يعيد هذه الإشعاعات إلى مصدرها . وهنا ينهض مصطلح « الحزمة Le faisceau » على أرض صلبة :

« فلقد تركز جهدنا على تفهم « مالارميه » بشكلٍ شمولي ، وأن نصل الفكر عنده بالحرف والمضمون بالشكل ، وأن نجمع في « حزمةٍ واحدةٍ » كل ألوان العظمة التي تندّ عن عملٍ ليس له نظير »[1] .

ألا يعيدنا مصطلح « الحزمة الواحدة » إلى مصطلح « الرؤيا الموحّدة » ؟
ولكنْ ، كيف يتوصل « ريشار » إلى البنية الخفية للعمل الأدبي ؟
لقد وجدنا للتو أنه يصل الفكر بالحرف ، والمضمون بالشكل منطلقاً من فرضية « التشاكل » بين مستويي المحتوى والمحتوي :

« فما من فجواتٍ بين التجارب المختلفة لنفس الإنسان . وسواء تعلق الأمر عنده بالحب أو الذكرى ؛ بالحياة الحسية أو التأملية ؛ بالمجالات التي تبدو أنها الأكثر ابتعاداً عن بعضها ، فإن نفس الهياكل هي التي ترتسم في النهاية »[2] .

---

(1) «Univers imaginaire de Malarmé » ibid, p.p. 14- 15.
(2) «Littérature et sensation», ibid, p. 13.

إن علاقة « التشـاكل » هي التي تجيـز لناقـدنا أن يتعقب العمـل الأدبي من أحد مستوياتـه . فما دامت كـل الدروب مماثلةً لبعضها ، فلمـاذا يفكر المـرء في أن يسلكها جميعها ؟

لعلنا نفهم الآن لماذا تشكل دراسة « المعنى » في النقد الموضوعي مركز الدائـرة . فدراسة المعنى تفضي في رأي « ريشار » إلى نفس البنى التي تفضي إليها دراسة الصورة . ولا أعتقد أننا في حاجة إلى تحديد مفهوم المعنى عند « ريشار » لأن كل هذا البحث يعيد إليه .

ولكنـه لا بد من الـوقـوف مليـاً أمـام « نفس » البنى أو « نفس » الهيـاكـل . فـ « نفس » البنية من جانب الشكل ، يقابله « نفس » المعنى من جانب المضمون :

« إننا نحسّ بأن المعنى الشعري واحدٌ لا يتجزأ . فأنْ توحد المعنى بحركةٍ واحدة ، يعني أن تشعر أن الانفعال في كل جملةٍ أو قصيـدةٍ إنما يـأتي من نتوء الكلام . . . تموج الصـور . . . انعطاف المشـاعر . . . ارتبـاط الأفكار ؛ أن تحس بأن هذا الترويض للغة يتناسب مع هذه الزلزلة للكـائن دون أن تعرف أبداً ما الذي يخص هذا أو ذاك ، ومن أي جانب انطلقت المبادرة . أوَليس هذا هـو الـطمـوح الفـاشـل لكـل نـاقـدٍ حقيقي ؟ إنـه يقف بـدوره عـلى سلم « أوزيريس » . وكلما تقدمت قـراءته النقـدية ، تـراه يهبط ويصعد ، ويتبعـثر ويلملم نفسه . إنه يضيع ويخلق نفسه شريطة أن يمسك بدرجات السلم دفعةً واحدة . فهل هذا قابل للتحقيق ؟ »[1] .

وإذا كان « ريشار » يرى أن المعنى الشعري واحدٌ لا يتجزأ فإننا نـرى أن مفهوم « وحدة الوجود »[2] ينعكس مباشـرة على التنـاول الموضـوعي للعمل الإبـداعي . فهل نستطيع أن نضيف إلى قاموس المفاهيم النقدية الحديثة مصطلحاً جديداً يزاوج بين بعدين مفهومين أحدهما فلسفي والآخـر أدبي ؟ هل نستـطيع أن نعلن ولادة مصـطلح « وحدة الوجود النصي » ؟ ألمْ نر سابقاً أنه لا شيء في العمل الأدبي بلا معنى ، وأن كل شيء يعيد إلى كل شيء ؟

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 11.

(2) ويتميز هذا المفهوم من مفهوم « الوحدة العضوية » في عدة نقاط منها أنه لا يتوقف عند حدود القصيدة ، ولكنه يتعداه ليشمل الديوان أو الأعمال الكاملة . ومنها أنه ـ خلافاً لمفهوم الوحدة العضوية ـ ليس مفهومـاً وظيفياً يركز على وظيفة هذا العضو أو ذاك من أعضاء الجسم الحيّ ، ولكنه مفهومٌ علائقيٌ يعيد موضوعات العمـل الأدبي ومستويات إبداعه بعضها إلى بعض . ومنها أخيراً وليس آخراً أنه مفهوم « أدبيٌ فلسـفي في حين ينظر إلى الوحدة العضوية للقصيدة على أنها مفهومٌ أدبي بيولوجي .

على أنه حين يتعلق الأمر بالشعر الحديث فإنه ليس من اليسير أن نتبين هذا التناغم بين سطح التعبير وعمق التعبير . فلئن كانت بلاغته تكمن في ما يعقده من علاقة تماثل بين مستوياته المختلفة ، إن الشعر الحديث يضيّع ظاهرياً هذه البلاغة :

« وهنا نجد أنفسنا أمام تناقض آخر : فأصالة الشعر الحديث تكمن في أنه يضيّع ظاهرياً هذه البلاغة حيث يدخل بعدا المعنى في نزاع مع بعضهما إن سطح التعبير لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط أو انقطاعها بين الموضوعات .

إن الشبكة الحسية أو المجازية تنتشر وسط خطاب شديد الخصوصية ؛ خطاب يرخي مفاصلها . . . يحل روابطها . . . يحطم صلاتها أو يصل بها إلى حد الإشباع .

ولكنه لا بد من التأكيد على أنه عبر هذا الخطاب الذي يرخي مفاصل الشبكة الموضوعية ، تنسج هذه الشبكة خيوطها ، وتكشف لنفسها عن نفسها ، وتفرض نفسها على الأشياء . .

ومن هنا تنهض بالنسبة لنقد الشعر حلقة مفرغة أخرى . فهذا النقد يحتاج إلى اللاتجانس[1] من أجل اكتشاف التجانس . إنه لا يمكنه أن يتوصل إلى روعة « أبولون »، الطالع للنهار إلا من خلال عذاب « أوزيريس » الممزق الضائع في ظلال اللامعنى »[2] .

إن هذا الخطاب الشديد الخصوصية في الشعر الحديث هو الذي ينفي المعنى إلى عالم الظل ، ويضع من جديد قضية العلاقة بين الشكل والمضمون كأهم قضية تشغل نقاد الشعر . فسطح التعبير في هذا الشعر لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط بين الموضوعات : خلخلة في السطح . . خلخلة في العمق . . . فما الذي يستطيع أن يفعله النقد ؟ :

« إن في وسع النقد أن يعثر وسط هذا التعبير المشوش على تناغم موضوعي يؤسسه . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمنح الفهم شيئاً من المتانة والموضوعية .

وليس هذا كل شيء ، إذ يتوجب على النقد أن يبين كيف أن هذا

(1) « اللاتجانس » هنا يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي وضعناه عليه ونحن نتحدث عن مفهوم « التجانس » .

(2) «Onze études sur la poésie moderne», Ibid, p. 10

الضيـاع يخلق معنى . . . نفس المعنى . . . معنى يقودنـا إلى التفكّـر مباشـرة في غياب الوجود (الحاضر) أو وصوله إلى حد الإشباع »[1] .

إن « نفس المعنى » الـذي يوجـد وراء الخلخلة الـظاهـريـة بـين مستـويي اللغـة الشعـرية ، يعني وجـود نوعـين من المعنى في الشعر الحـديث ؛ المعنى السطحي والمعنى العميق ، فماذا عن العمق في النقد الريشاري ؟ هذه القضية تتفرع كما نرى عن مفهوم العلاقة بين « الشكل والمضمون » ؟

(1) نفس المصدر .

مفهوم « العمق »

في مفهوم « المعنى » عند « ريشار » نستطيع أن نميز بين نوعين من المعنى ؛ المعنى الظاهري ، والمعنى الخفي ، وإذا كانت مهمة الشعر في رأي « مالارميه » « أن يكشف عن المعنى الخفي للوجود » ، فإن مهمة النقد في رأي « ريشار » أن يكشف عن المعنى الخفي للعمل الإبداعي .

إن المعنى موجود ، ولكنه ضمني ، وعلى الناقد أن يزحف به نحو الضوء . إنه حاضرٌ ، ولكنه غافٍ ، وعلى الناقد أن يوقظه من سباته العميق .

وإذا كان الكلام الحقيقي « هو ما لا يقال في الكلام » على حد تعبير الشاعر « مالارميه » ، فإن قراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما بين السطور .

وكلما أوغل النص الإبداعي في غموضه ، كان على الناقد أن يتوغل في قراءته ليتمكن من فهم النص والسيطرة عليه :

« فالنصوص المغرقة في الرمز ـ والتي ينـدّ انغلاقها الظاهري عن تعبيرٍ عميق ـ لا يمكن أن تنفتح بحق إلا من خلال عمقٍ آخر ينحل معه ظلها إلى ضياء »[1] .

أن عمق العمل الإبداعي يتطلب إذاً عمق العمل النقدي . ولكن ، كيف ينعكس مفهوم « العمق » على علاقة الشكل بالمضمون ؟

هنا تتجلى « محنة المعنى » في الشعر الحديث رغم ما بين الشعراء من فروق :

« ففي هذا المعنى ، يبدو أن التجربة المعاشة تدخل في تناقضٍ مع

(1) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 18.

نفسها . أفلا يقوم الشعر الحديث على هذه التجربة المزدوجة ؛ تجربة الدهشة والصراع ؟ . . . هكـذا كلما أوغـل هـذا الشعـر في بحثـه انبثقت أزواج من المتضـادات المحسـوسـة ، كـالقـريب والبعيـد ، اللحـظيّ والـدائم ، المغلق والمنفتـح ، السطحي والعميق ، الممتـد والمنـطوي . . . الـخ . . وخلف هـذه المتناقضات تنهض مواجهة أشد من ذلك وهي المواجهة بين ما هو موجـود ، وما هو غير موجود .

هكذا ينكشف حقل الحسي لشـاعر اليـوم عن عقبةٍ أو شرخ . ففي هـذا الحقل يمر الخيال بالموت . . . التشظي . . . الحدّ . . . الغياب ، وكلهـا رموز لوجودٍ يسطع وينسحب في وقت واحد . ولكنه انسحاب يلزمنا بأن نتساءل عن وجودنا (الحاضر) بتركيز أكثر .

والشعر يعيش بشكل مبـاشر هذه المسـافة ؛ هـذا « الاختلاف » . فعـبر المـادة والأشكـال والخـواص والألـوان والحـركـات ، يعـاني الشعـر من هـذا التناقض . وهو يستجوبه ويدفعه إلى حده الأقصى ـ وإن أنهكه ذلك وشارف بـه حدَّ الاختناق ـ ليرى إلى أين ستحمله هذه الحركة .

ولكنـه يحاول أن يقلص من البعـد الذي يتصف بـه هذا الـوجود . وهـو يفعل ذلك بإقامة نوع من التعايش المحسوس بين المتنافـرات ، وأحيانـاً أخرى بخلق نماذج للتقريب أو المـزج أو التنظيم أو الغمـوض أو التحولات ، وأحيـاناً ثالثةً بتحقيق فعل التجاوز الإبداعي ؛ الفعل التركيبي .

ويحـدث أحيانـاً أن يتخير الشعـر المحافـظة على البعـد في هذا الـوجود ، وتهييج حدّته جاعلاً من عجزه عن إلغائه مصدر كشفٍ وربما مصدر لغة .

إن سلّم « أوزيريس » هو الشعر الحديث ، مع فارقٍ بسيطٍ وهـو أن هذا الشعر يلغي عملية التناوب بين الخطوتين : إنه يوحّد بعمليةٍ واحـدةٍ هي عملية الكتابة بين حركة التمزيق وحركة التـوحيد . إن دوار هـذا الشعر لا يفـرق بين « أبولون » و « أوزيريس » .

إن الشعر الحديث ـ في تناقضه أو جدليته أو في ما يقيمه من توازنات ـ إنما يبحث عن المعنى في ضـوء فرضيـةٍ عنيفةٍ جـداً ـ وربما كـانت تراجيـديـةً ـ وهي فـرضية الـلامعنى . فكل مـا فيه يتجـه نحو القلب «inversion» . هكـذا يبرز « العدم الخصب » عند « سـان جون پـيرس » و « البرق المتصـل » عند « رينيـه شار » و « الظل المضيء » عند « إلوار » و « النـار الخلاقـة » عند « إيف بـونفوا »

و « الحد اللامحدود » عند « فيليب جاكوتيه » . . .

فالتفريق يتسع في هذا الشعر حتى ليصبح قرباً من البعد . والفراغ ينفتح على شيءٍ ما ، أو بالأحرى على أرضٍ هي أرض هذه الأشياء التي تسمح لكل الأشياء بالوجود . وهي تسمح لها بالوجود ضمن البعد الذي يفصلها عن أرضيتها »[1] .

إن النص السابق يضعنا أمام فلسفة الشعر الحديث . ويرسم أمامنا من جديد خطوط الدورة الإبداعية النقدية . فإذا كان العمق الإبداعي بحاجةٍ إلى عمقٍ نقدي ، فإن العمق النقدي بحاجةٍ إلى عمقٍ فلسفي . وإذا كان الشعر مشروعاً فإن النقد لا يمكن أن يكون خلاف ذلك . فما هو المشروع في المنهج الموضوعي ؟ لعل كلمة « المشروع » تعيد إلى آذاننا أصداء العلاقة بين الشكل والمضمون .

ولكن المضمون في المنهج الموضوعي يكتسب بعداً آخر غير البعد الذي ألفناه . فـ « ريشار » لا يبحث عن المعنى لذاته ، وإنما لمن يكمن وراءه . إنه يبحث عن أصل المعنى ؛ عن مصدره وغايته ؛ عن السبب الذي يوجهه ، والهدف الذي يشدّه .

هكذا يعلن « ريشار » أن فهم « مالارميه » :

« لا يكون في البحث ـ وراء القصيدة ـ عن تجلية ما تقنّع من قول ، وإنما في كشف السبب الكامن وراء هذا التقنيع والغاية منه »[2] .

فالمشروع النقدي إذاً ، يتمثل في البحث عن المشروع الإبداعي . ولما كان العمل الإبداعي تعبيراً عن خيارٍ معينٍ عند صاحبه ، فإن مهمة النقد تأتي تعبيراً عن هذا التعبير :

« هكذا حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على القصد الأساسي «L'intention fondamentale» ، على المشروع «Le Projet» الذي يسيطر على مغامراتهم ، وأن أصف هذا المشروع »[3] .

ومن أجل ذلك ، يعود « ريشار » إلى الصورة في ولادتها ؛ إلى العاطفة الخام ؛ إلى المستوى الحسي الصافي . . . وكل ذلك من أجل أن يكتشف « المشروع » الذي جاء العمل الإبداعي للتعبير عنه :

« هكذا يمكن للنقد أن يمضي في الأحراش مقتفياً آثار الدروب

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 8.
(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 17.
(3) «Poésie et profondeur», ibid, p.p. 10- 11

الغـامضـة ، متـوغـلاً في أعـماق العمـل الأدبي لكي يكتشف نقـاط البـزوغ والضياء »[1] .

إن بحث « ريشـار » عن « المشروع » في العمـل الإبـداعـي ، وعن « الخيـار الشخصي » عند المبدع ، يضع « الموضـوعية » في منـطقةٍ « وجـوديةٍ سـارترية » . كما أن بحثه عن « القصدية » في الإبداع يضع«الموضوعية»في منطقةٍ «ظواهرية هوسرلية ».ولما كان كل مشروعٍ مرتبطاً بوعي ، توجب عـلى الناقـد أن يربط المشروع الإبـداعي بوعيٍ فلسفي ، وتوجب علينا أن ندرس الوعي الفلسفي الريشاري عبر هذه المفاهيم الثلاثة : « المشروع Le projet » و« القصديّة L'intentionnalité » و« الوعي La conscience » لنرى كيف يكتسب مفهوم « المضمون » في النقد الريشاري عمقاً آخر .

(1) «L'Univers Imaginaire de Malarmé», ibid, p. 17.

- بين « المشروع » و « القصديّة » و « الوعي » -

المشروع خيطٌ يوحّد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة . ومن هنا أهميته ، فهو من الناحية الإبداعية أحد الركائز التي يستند إليها مفهوم « التجانس » في العمل الإبداعي . وهو من الناحية النقدية أحد المحركات التي تقود العملية النقدية .

والفرق بين المشروع الإبداعي والمشروع النقدي أن الأول غير معروف لصاحبه ، وأن الثاني معروف . وهنا تظهر إحدى التناقضات في الأدب :

« فالأدب بحث . ولكنه لا يعرف عما يبحث ، أو أنه لا يعرف عما يبحث عنه إلا في اللحظة التي يعثر فيها عليه . وحتى حينذاك فإنه ينساه الحال »[1] .

وهذا ما يضع النقد بدوره أمام إحدى الحلقات المفرغة . فالعمل الإبداعي يطرح حلولاً لإشكالية الواقع . ولكنه لا يعرف هذه الإشكالية ، ولا يقترح هذه الحلول إلا في اللحظة التي يتحقق فيها كفعلٍ إبداعي :

« فالمشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي . إنه معاصر له بدقةٍ متناهية . إنه يولد ويكتمل في الكتابة ؛ في الاحتكاك بالتجربة واللغة »[2] .

وهكذا ترتسم الحلقة المفرغة التي يدور فيها النقد . فالنقد يبحث في العمل الأدبي عن المشروع الذي لا يعرفه .

ولكنه إذا كان المشروع الإبداعي منثوراً في فوضى التعبير ، فإنه يتوجب على المشروع النقدي أن يلمّ نثار هذا المشروع في وحدةٍ كلية :

---

(1) «Onze études sur la poésie moderne», ibid, p. 9.
(2) Ibid.

« إن تحليل فوضى التعبير يعني أن يجد الناقد - وبحركةٍ واحدة - نفس المشروع الذي يتكشف بالسبر العميق لجواهر العمل الأدبي »[1] .

إن مشروع النقد عند « ريشار » يتمثل في قراءة كل عالمٍ أدبي من خلال قصديّته الخصوصية . وللتنقيب عن تضاريس هذا العالم ، يحدد « ريشار » مشروعه في حدود طابق الوعي . وكأنه بذلك يفصل ممتلكاته عن ممتلكات اللاوعي ؛ أعني أنه يفصل بين منهجه ومنهج التحليل النفسي . هذا علماً بأن هناك مناطق يلتقي فيها المنهجان . وسيكون من مهمتنا في ما يتقدم من بحث أن نفصل بين « أوزيريس » ونفسه ، وأن نجمع بين « أوزيريس » ونفسه ، ولكن على مستوىً آخر كما هو معروف :

« فنحن نعرف أن الوعي يشهد اليوم مستويات ودرجات ، وأنه لا يوجد فينا على المستوى الانعكاسي وحسب ، وإنما يوجد على المستوى ما قبل الانعكاسي أو خارج الانعكاسي ، وأنه يظهر عبر الحس والعاطفة وأحلام اليقظة . فهناك « الوعي المتخيل La conscience imaginante عند « باشلار » ، و« الوعي الادراكي La conscience réceptive » عند « ميرلوبونتي » و« الوعي المعاش وغير المعروف » عند « سارتر » ، و« الوعي التأملي للجسد » عند « مارسيل ريمون » . وهناك - بشكلٍ أعمّ ، « الوعي التحليلي النفسي » ، و« الوعي النفساني » ، و« الوعي القصديّ الظواهري » ، و« الوعي التفكيكي البنيوي » . . .

فهناك دروبٌ كثيرة تنفتح على مجالٍ يوجد فيه المعنى في حالة ضمنية ، وهو يطالبنا فقط بأن تساعده قراءتنا على الخروج إلى النور »[2] .

وهذا ما يقود « ريشار » إلى تحديد الأسس « الإبيستيمولوجية » لمنهجه :

« فالنقد الموضوعي إذاً علم معنىً قصديّ «sémantique intentionnelle» .

وما يشيّده من تنظيمٍ لمحتوى العمل الأدبي ، إنما يشيّده بمقتضى مشروعٍ أو هدفٍ وجوديٍ يرتبط بوعيٍ ؛ بـ « أنا » خاصة »[3] .

(1) Ibid. p. 10.
(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 17.
(3) «Ofratème».

فأين توجد هذه « الأنا » وكيف تتوظف ؟

في إجابته على هذا السؤال يؤكد « ريشار » على أمرين :

1 ـ الأول ، وهـو أن هذه « الأنـا » ليست « أنا » المؤلف ، وإنما « أنا » المؤلف . وهـذا بُعْدٌ شخصي للمعنى تلزمنـا كل قـراءة بتبنّيه أو عـلاجه من جـديد . وفي هـذا مـا يستبعد كل ما هو خارج العمل الأدبي من سيرةٍ ذاتيةٍ أو سيـاقٍ تاريخي أو تنـظيمٍ هوامي «organisation fantasmatique» . و « ريشـار » لا ينفي تأثـير العـوامـل الخـارجيـة في الإبداع ، ولكنه يضعها بين قوسين لأنها لا تنبثق من « مُحالّة » النص الأدبي . وسنفـرد في ما يلي من بحث فسحة لهذا المفهوم البالغ الأهمية في النقد الموضوعي وهو « المُحالّة » .

2 ـ والثـاني ، وهو أن هـذه « الأنا » ليست من النـوع الذي يعي ذاتـه ، وينفصل بـوضوحٍ عن الأشيـاء التي يعيها . وعـلى الرغم من التقـاء النقاد عـلى الإطار العـام لهذه الفكرة ، فإنهم يتبـاينون في النـظرة إليها أو من خـلالها . ففي الـوقت الذي يؤسس فيـه « جورج پوليه » كل فهمٍ أدبي على التقاط « الأنـا البدئيـة المفكّرة Le cogito initial » في العمل الإبداعي ، وبعثها على يد الناقـد ، نرى « غـاستون بـاشلار » يـركز تحليـلاته في منـطقة أقـل شفافيـة هي منطقـة « التصور La rêverie » . وهنـاك نقاد آخـرون يقتفون « علم الظواهر » حيث « الأنا » تحس بذاتها ولكنها لا تعرف ذاتها ؛ إنها وحشيـةٌ موجـودةٌ على المستوى ما قبل المعرفي .

ومن هـذا المنـظور الأخـير ، منـظور تحليـل « المشهـد Le Paysage » في العمـل الإبداعي ، نقول مع « هوسرل » :

« كلّ وعيٍ هو وعيٌ بشيءٍ ما »[1]

ونقول مع « نوڤاليس » :

« كلّ مشهد لبوسٌ نموذجي لنمطٍ من أنماط الفكر »[2] .

وفي تحليلنا لرموز هذا المشهد كـ « لبوسٍ » ؛ كـ « جسدٍ » يمكننا أن ندخل مباشرة إلى خصوصية الفكر .

المشروع إذاً يـرتبط بـوعي . وللبحث عن المشروع في العمـل الإبـداعي يعمـد « ريشار » إلى تناول الأعمال الكاملة للمبدع كقصيدةٍ طويلة .

وهـذا ما يضـع النقد المـوضوعي أمـام أحد أهم الأسئلة التي يمكن أن يـواجهها .

---

(1) Ibid.
(2) Ibid.

فهل يحترم هذا النمط أنماط نقد العمل الأدبي شكله الخارجي الذي يبدو عليه ؟ ألا يشوه الوجه المألوف للعمل الإبداعي . هل تنتفي حقيقته كعمل فني ؟

هكذا توضع مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون موضع التساؤل من جديد . فلنقرأ ردّ « ريشار » على هذه المسألة الدقيقة :

« صحيح أن أية قراءةٍ عميقةٍ تختار نقاط تماسها التي لا تتفق بالضرورة مع التضاريس الخارجية للقصيدة . وبسبب من ذلك يمكن أن يظهر الشكل الخارجي للقصيدة مهملاً ، أو مقطوعاً ، كما يمكن للبنية الشكلانية للقصيدة أن تظهر مهدّمة .

ويجب أن نأسف لهذا التهديم حتى وإن كان يسمح لنا بالتقاط البنية الداخلية للعمل الأدبي ؛ أعني حتى ولو كنا لصالح هذا العمل» .

ويبدو هذا الاعتراض مهماً لأنه يضيء صعوبةً خاصةً بكل فهمٍ عميق . فالتنظيم الظاهري ليس التنظيم الحقيقي . وكشف الحقيقة يؤدي إلى قلبٍ للمظاهر رأساً على عقب . ولقد فهم « مالارميه » هذه المشكلة عندما قال « إن البحث عن جذرٍ ما يعني عرض مجموعةٍ من كلمات اللغة مُشرّحةً مختزلةً إلى عظامها وأربطتها ، مُنتزعةً من حياتها العادية كي نستطيع أن نتعرف إلى روابط القرابة السرية بينها .

فبدون هذا التشريح والانتزاع من الحياة العادية لا يمكن رؤية هذه القرابة ؛ أي البنية الداخلية للكلمة .

والظاهرة نفسها تتكرر على مستوى القصيدة . فلكي نفهم الكلمات بشكلٍ شاعري يجب أن نهيّجها إلى وجوهٍ عديدة . ومن بين هذه الوجوه يهتم الفكر بالوجه الأندر ؛ الوجه الأكثر قيمةً ، والذي يُعتبر مركز تعليقٍ متموج . والفكر يدرك هذه الوجوه بشكلٍ مستقل عن تسلسلها العادي . . . يدركها مُسقطةً كما هي صورة القواطع الداخلية للكهف .

وهذا الفهم الذهني ـ الذي لا يخطو وفق المسار العادي للجملة وإنما يقتلع منها بعض عناصرها ليربطها ضمن فهمٍ آخر ؛ فهمٍ فضائيٍ معماريٍ وحدويٍ كما تبيّن صورة الكهف ـ هو بحقٍ حدسٌ بالبنية . وبعيداً عن أن يكون هذا الفهم هادماً للنظام الشعري في القصيدة ، إنه يوصل هذا النظام إلى كماله .

ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن العملية النقدية . فالأشكال المعزولـة كـ « السـونيته[1] le sonnet » و « الـرباعيـات le quatrain » و « الثنـائيـات le distique » و « القصيدة المنثورة » في شعر « مالارميه » ، كلها تضيـع مبدئيـاً في نوع من الاستمرارية الدالّة والتي تمثلها الأعمال الكاملة لـ « مالارميه » . ولكن امتصاص الأعمال الكاملة لهذه الأشكال المعزولـة هو الـذي يسمح أخيـراً بفهم وتبرير هذه الأشكال .

إن هذه الطريقة التي قد تبدو وكأنها تدير ظهـرها للشكـل ، إنما تفضي في النهـاية إليـه . إنها تؤسسه وتمنحـه امتداداً جـديداً بنفسـه من خلال إدخـاله في مشروع إنساني . فالأشكال لا تعود أهدافاً لا محيد عنها ترغم الإبداع الشعـري على أن يمرّ من خلالها ، ولكنها تصبح قـوالب مثاليـة يبلغ فيها الـوجود سعـادته القصوى »[2] .

أفلا يدفعنا ذلك إلى القول إن المسألة لم تعد مسألة عـلاقة بـين الشكل والمضمـون بالمعنى التقليدي الذي ألفناه ، ولكنها مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون والمادة ؟

ولقد رأينا سابقاً كيف يتم تقطيع المادة على يد كل شاعرٍ تقطيعاً خاصاً تتحـول معه المادة إلى شكلٍ تبنيه كل لغة شعرية من جديد .

---

(1) شكلٌ من أشكال الشعر الفرنسي تكون القصيدة فيه أربعة عشر بيتاً .
(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 31.

مفهوم « المُحالَّة »

العالم الذي يتحرك فيه « ريشار » هو عالم النصّ . فالنصّ هو الحقيقة المطلقة التي تكشف عن حقيقة المبدع . والنص هـو الحقيقة المطلقة التي تتكشف من خـلالها حقيقـة النقد الموضوعي :

« فحقيقة كل شاعرٍ مسجَّلةٌ في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره »[1]

و « أين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه » ؟[2] .

هكذا يضعنا « ريشار » مباشرةً « أمام مفهوم « النصية » أو مفهوم « المُحالّة » الذي يشعّ في اتجاه كل المفاهيم الأخرى في النقد الموضوعي .

فإذا حدثك « ريشار » عن « المشروع » في العمـل الإبداعي قـال « إن المشروع لا يوجد خارج العمل الأدبي » . وإذا تناول عناصر المـدلول قـال « إنها لا تكتسب معنى إلا في عـلاقتها بعضهـا ببعض » . وإذا أراد أن يغوص في الشبكـات الخيالية للعمل الـذي يدرسه « اختار تبنّياً داخلياً لآفاقها » ووضع « العوامل الخارجية بين قوسين » . وإذا حدّد القراءة الموضوعية بأنها عملية وصفٍ سارع إلى القول إنها عمليـة وصفٍ « نصي » . وإذا استخدم أدواته النقدية من أجل « هندسة المشهد الإبداعي » أكد أن هذه الهندسـة لا تتم إلا من خلال « النص » .

فعـلى غرار الحضـور الإبـداعي إزاء العـالم ، يقف الحضـور النقـدي إزاء العمـل الإبداعي . فالناقد ينطلق من النص الإبداعي ويعود إليه . إنه يحلّ فيه من أجل أن يبنيه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه .

وإذا كـانت القراءة المـوضوعيـة قراءةً « مُحـالّةً » «lecture immanente» كـما يقول « ريشـار » ، فإن علينا أن نتساءل عن الحدود التي ترسمها « المحالّة » حول النص[3] :

«Poésie et profondeur», ibid, p. 10.
«L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 23.

(3) نعيد القارىء إلى الصفحة 75 من هذا البحث ليرى ثانيةً أحد الحدود التي ترسمها « المحالّـة » .

« إن النقد الموضوعي نقدٌ « مُحالٌ » . فهو ينفي الإحالة إلى أي مصدرٍ خارجي . وهكذا عندما أتحدث عن مشهدٍ عند « بروست » مثلاً ، فإنني لا أعير أي اهتمامٍ بمشاهد « النورماندي » أو غيرها من المناطق الفرنسية التي ألهمت « بروست » . فالمشهد الذي أتحدث عنه مشهدٌ من ورق ، مما يعني أنه ـ وحتى في قيمته الأكثر حسية ـ لا يتكون إلا من خلال الكتابة التي تصفه . وأما خارج الجمل التي تجعل منه نصاً فهو غير موجود .

وعلى هذا ، توجد حسية مكتوبة هي في نفس الوقت حسية الكتابة فالكلمات التي توجد الشيء بشكلٍ محسوس ، توجَد أيضاً بنفسها »[1] .

هذا حدٌ أولٌ يقف بين النص وإعادته إلى مصدرٍ خارجي ؛ إلى شيءٍ غير مكتوب .

وأما الحدّ الثاني الذي ترسمه « المُحالّة » ، فهو ذاك الذي يستبعد الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الإبداعي :

« فالكاتب يوجد خارج العمل المنقود . وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بالقدرة التدشينية للكتابة ؛ قدرة العمل على أن يخلق خالقه أكثر مما يخلقه خالقه »[2] .

وأما الحدّ الثالث : « للمحالّة » فهو الذي يرفض الإحالة إلى الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية :

« إن النقد الموضوعي يضع هذه الظروف بين قوسين ، ولكنه لا ينفيها . فأنا على اقتناع بتأثير هذه الظروف في إنتاج النص ، إذ إنه من البديهي أن يكون النص نتاجاً تاريخياً إيديولوجياً . ولكنْ ، قبل أن نقوم بالربط بين مستوى وآخر ، يجب أن نقوم بالبناء الكامل لكل هذه المستويات . وفي ضوء ذلك يمكن للقراءة الموضوعية أن تكون ضمن إطار قصديّتها واستقلاليتها وتلاحمها »[3] .

و« المحالّة » على هذا المستوى تحمل بعداً ذاتياً . ولكننا وجدنا لدى دراستنا مفهوم « المشروع » وارتباطه بالوعي و« الأنا » الواعية أن هذه « الأنا » ليست « أنا »

---

(1) المحاضرة النظرية .
(2) المحاضرة النظرية .
(3) نفس المصدر .

المبدع وإنما « أنا » العمل الإبداعي . فالذاتية هنا توجد على مستوى آخر غير المستوى الذي تواضعنا عليه . إنها الذاتية التي تتجلى في تبني العمل الأدبي من داخله في نفس الوقت الذي تستبعد فيه العوامل الخارجية من سيرةٍ ذاتية أو سياقٍ تاريخي أو تنظيمٍ هواميّ :

« وعلى الرغم من أننا لا ننفي هذه العوامل الخارجية ، إننا نضعها ـ على هذا المستوى الذي نضع فيه منهجنا ـ بين قوسين لأنها لا تنبثق من داخل النص الأدبي »[1]

هذا عن ذاتية العمل الإبداعي . فأما عن ذاتية العمل النقدي ، فإننا أمام مستويين في النقد الموضوعي : المستوى الأول يدافع عنه « ريشار » ، والمستوى الثاني يستبعده ويحذّر منه .

فأما المستوى الأول ، فإنه يرسم خصوصيةً من أدقّ خصوصيات النقد الريشاري وهي الاندفاعة المستمرة لهذا النقد في العمل المنقود . فلما كانت البنية التي يقوم عليها هذا النقد بنيةً شبكيةً إشعاعيةً ، كان على الناقد أن يتابع انتشارها في العمل الإبداعي بلا توقف .

وهذا النمط من الذاتية يعزز مفهوم التجانس في العمل الإبداعي . فلنستمع إلى ما يزودنا به « ريشار » :

« ولقد بدا لنا النقد على غرار الدرب التي تذرعها الخطى ، لا على غرار المحطة أو النظر . فهو يتقدم بين المشاهد ، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويطويها . وخشية السقوط في اللامعنى ، أو خشية السقوط في حرفية النص ، يتوجب عليه أن يتقدم باستمرار ؛ أن يعدد زوايا الرؤية ؛ أن يعدد اللقطات . وكالجبليين في بعض المعابر الوعرة ، فإن النقد لا يتجنب السقوط إلا باستمرارية اندفاعته . ففي سكونه يسقط في التكرار أو المجانية »[4] * .

---

(1) «Ofratème»

(2) «L'univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 36

(*) ولكنه لا بد من الإشارة إلى أن « ريشار » في كتابه الأخير قد غير من هذه النظرة . فالقراءة المجهرية تنصب على ذرة من ذرات النص مما يحول القراءة الموضوعية من قراءة تذرع العمل الأدبي إلى قراءة بطيئة تلح على الدقائق وتتوقف عند التفاصيل . إن القراءة المجهرية تتناول مثلاً القيمة المتفردة لإحدى الترسيمات أو الموقع المتميز لإحدى الصور أو النسيج الذي تنطوي عليه قطعة صغيرة منتزعة من النص . . . الخ . أنظر :

— «Microlecture», ibid. — «Pages Paysages», ibid.

فهل نلوم النقد على ما في اندفاعته هذه من خاصية ذاتية ؟ هل نعتب عليه اختياره الاعتباطي لوجهات نظره ولقطاته ؟

على هذا السؤال يجيب « ريشار » بـ :

« أن كل فهم هو بالضرورة فهمٌ ذاتي . وأنه لتمثل أي نص لا بد من قراءته من داخله . وأن النقد الأكثر موضوعية «La plus objective» لا ينفي هذه الضرورة . فالفكر لا يمتلك عملاً أدبياً ، أو صفحةً . . . جملةً . . . كلمة . . إلا بشرط أن يعيد في ذاته ـ ولن يتوصل أبداً ـ الفعل الواعي الذي كان هذا العمل الأدبي أو الصفحة . . الجملة . . الكلمة . . صدىً له .

وإذا أردنا أن نفهم الصور الشعرية ، توجب علينا أن نتوغل أكثر ، وأن نؤكد لا على ضرورة تبني مساربها الداخلية وحسب ، وإنما على ضرورة تحمل مسؤولية غاياتها ؛ ضرورة أن نؤمن بها ، إذ إنه ما من إمكانية لفك رموز الشعر من غير الانتساب المسبق إلى النص الذي نبتغي فك رموزه . وهذه ضرورة عميقة من ضرورات كل تأويل يؤكدها « ريكور » بقوله في معرض حديثه عن الرمز : « يجب أن نفهم لكي نؤمن ، وأن نؤمن لكي نفهم » . فإذا رفضنا هذا الإيمان ؛ هذا التقبّل المبدئي للغايات الكينونية للصور ، استحال إحساسنا بصداها ، وكفّت عن الحديث إلينا »[1] .

وهذا ما ينقلنا إلى المستوى الذاتي الثاني ؛ المستوى الذي يرفضه « ريشار » :

« إن الخطر يكمن في أن نتحدث نحن من خلال الصورة . فكيف يمكن تفادي هذا الخطر ؟ إنه لا يمكن تفاديه إلا إذا احتفظنا ـ في كل لحظةٍ من لحظات تقدمنا ـ بوعيٍ واضحٍ لتداخلنا ، وبتصحيح هذا التدخل من خلال المعرفة التي سيكون قد زودنا بها عنه »[2] .

فالكابح الوحيد لاندفاعة النقد هو الوعي النقدي ؛ هذا الوعي الكفيل بأن نترك الصور تتحدث من خلال نفسها بدلاً من أن نتحدث من خلالها . وكلما تقدم الناقد في النص ، ازدادت معرفته بأسراره ، وكان في وسعه أن يصوب تدخلاته .

وهذا ما يفتح الباب واسعاً للحديث عن الخطوة الثانية من خطوات المنهج الموضوعي . فلقد وجدنا لدى دراستنا لمفهوم الموضوع أن الخطوة الأولى تكمن في العمل

---

(1) «L'Univers imaginaire de Malarmé», ibid, p. 36.
(2) ibid.

الإحصائي . ونجد الآن ان الخطوة الثانية تنصب على التحليل[1] . فبهذه الخطوة يكتسي الهيكل العظمي للمنهج باللحم والدم .

ولكنْ حذار ، فإن معظم الأخطار في المنهج الموضوعي تتركز في تنفيذ هذه الخطوة . وأهم هذه الأخطار تتمثل في الذاتية :

فهذه الخطوة تتطلب الدقة في التنفيذ ، وتجنب النزعة الإسقاطية في التحليل ؛ هذه النزعة التي تقوّل النص ما لم يقل ، وتحمّله من الوظائف والمزايا ما ليس فيه . ولكي نتجنب هذا الخطر ، يتوجب علينا لدى تحليل كل كلمةٍ أو مقولةٍ ألا ننظر في ما يقدمه المعجم من معانٍ لها ، وألا نحتفظ إلا بما يزودنا به النص .

إن الوسيلة الوحيدة لتجنب التزيد في التحليل ، والإسقاطات الذاتية للناقد ، تكمن في الاهتمام بالمعنى النصي الذي يقدمه السياق بكل صراحة ووضوح »[2] .

وإلى هذين المستويين للذاتية ، نضيف مستوى ثالثا تبرز فيه الأهمية التربوية للنقد الموضوعي . فبالإضافة إلى ما يحمله المنهج الموضوعي من أهميةٍ تربويةٍ على المستوى العملي تتمثل في إمكانية القيام بالعمل من خلال فريق عملٍ متكامل ، يحمل هذا المنهج أهمية تربوية على المستوى النظري تتمثل في ضرورة التعاطف مع العمل الأدبي المنقود . وفي ذلك يقول « ريشار » :

« لا بد لمن يتوخى انتهاج هذه الطريقة من أن تتوفر فيه بعض الخصوصيات المتوازية . ومن هذه الخصوصيات القدرة على التعاطف مع العمل الأدبي . فالمعنى لا يمكن تنشيطه إلا إذا تمثله الناقد وعاشه من جديد .

---

(1) وأما الخطوة الثالثة والأخيرة فهي خطوة بنائية . وفيها يتم جمع النتائج ووضعها من جديد ضمن منطقٍ مقولاتي يرتسم في نموذجٍ شبه بنيوي . إن هذه الخطوة تسعى إلى بناء شيءٍ أو موضوع ليس له من وجود نصي ولكن له وجوداً منطقياً داخلياً . وهذا الوجود المنطقي المرتسم في النموذج شبه البنيوي نجده كامناً وراء كل لحظة من لحظات القراءة الموضوعية . فلكل عنصر من عناصر الموضوع المدروس حضورٌ ضمني في العناصر الأخرى . ولكل حضور عودة إلى منطق التعددية حيث تتجاوب أصداء الظهورات في الترسيمات ، والترسيمات في الموضوعات ، والموضوعات في العمل الأدبي المدروس . ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تفصيل المنهج الموضوعي في خطوات لا يعني فصل هذه الخطوات عن بعضها بل هي متماسكة إلى الحد الذي تستدعي معه كل خطوةٍ الخطوتين الأخريين .

(2) المحاضرة النظرية .

ولكنه لا بد لهذا التعاطف من أن يبقى منضبطاً «discipliné» . وهذا ما يلجم هذيان الإسقاط الذاتي . فالمبدأ الذي يجب الالتزام به هو أن الموضوعات التي ينتمي الناقد إليها خيالياً ، لا تأخذ معنىً إلا في علاقتها بعضها ببعض ؛ أي بمعزلٍ عن الناقد ، وبالتزام بالكلية الدالة للنص كوحدةٍ أفقيةٍ ، وللعمل الأدبي كوحدةٍ عمودية . فإذا أردتَ مثلاً أن تحلم بالقيمة التي يكتسبها المخمل عند « بروست » ، فإنك لا تستطيع ذلك إلا بتخيل كافة أنواع المخمل التي عرفتَها . ولكن يجب أن تبقى ضمن المنظور البروستي نفسه ، بين المخمل كقيمة حسية ، والقيم الحسية الأخرى التي تكوّن عالمه الخاص كالكون والضوء واللماع .

فالقراءة الموضوعية تتطلب العفوية والقدرة على التأمل في آنٍ واحد . إنها مباشرة وغير مباشرة في نفس الوقت »[1] .

إن مفردات « تعاطف » ، « تذوق » ، « انطباع » تمر مروراً سريعاً في أعمال « ريشار » . ولكنها ـ حتى في مرورها السريع ـ لا تفسد مفهوم « المحالّة » ، بل إنها ترتبط به مباشرة . وكلها تنضم في النهاية إلى طبيعة الفهم الذي ينبع من تلاحم النقد والإبداع .

(1) «Ofratème».

الفصل الثاني

- پول إلوار -

دراسة تطبيقية مترجمة

هناك ألتحق بالعالم الكلّي
من أجل أن أطفِر صوبَ كل شيء
(Poésie ininterrompue: 11)

مُتَوَّجاً بعينيَّ
هذا هو الرأس الغالي
إنه يبدو صغيراً فتياً
وها نحن وجهاً لوجه ، وما من شيء يحتجب عنا . . . (ص 140)[1]

ذلك هو الحدث الذي يرسي دعائم الشعر عند إلوار . فكل شيء عنده يبدأ مع انبثاق الآخر ؛ إنبثاق رأسٍ صغيرٍ ثمينٍ يبادله النظر : وهذه التبادلية تكفي لأن تضيء العالم وتخلق فيه إمكانية لا محدودة من المعاني . هكذا يجني إلوار منذ البدء ـ وفي شبه نعمةٍ نازلةٍ من السماء ـ ما يبحث عنه الآخرون عبثاً طيلة حياتهم : إنه الظفر بالتبادلية واليقينُ من اللقاء الخلاق . إن التقابل ـ وجهاً لوجه ـ يقدم هنا الصورة الحقيقية للخصوبة والتفاهم . فقبل الكلمات والصور وحتى المشاهد يتعزز أمام الشاعر ـ ومن أجله ـ ذلك الحضور الملتهب للآخر ؛ الآخر الذي انبثق بمعجزةٍ من عمق الفضاء : « شَعرِكِ الليمونيُّ في فراغ العالم » ؛ « أنتِ التي سيستطيع « أنايَ » بالعلاقة معها وحدها أن يبدأ بأن يكون »[2] .

فلنحيِّ إذاً في إلوار شاعرَ الحب الكبير ، ولنقررْ في الحال أن الحب عنده يسبق الشعر ويشترطه حتى على المستوى الشكلي ، ولنشهدْ بوجود هذا الشكل الحقيقي المسبق للتجربة . فمن غير الحدس المبدئي بـ « المعية » يصمت الكون عند إلوار وينطفىء

---

(1) الشواهد الشعرية التي نحيل إليها منتزعة من « مختارات شعرية » ـ غاليمار ـ 1951 . وإذا خرجنا عن ذلك فإننا سنذكر المرجع في موضعه . المؤلف .

(2) Capitale de la douleur, p. 138.

ويتفكك . ولكنه ـ مدعوماً بهذه المعية ـ يحظى ببروزه ، يحدد وجهته ، يكتسب بنيةً ، ويتحول إلى حقل .

ولكن هذا الحقل ليس ـ كما هو الأمر عند « بروتون » ـ حقلاً ممغنطاً ، أو مجالاً مخططاً بشحنات خارجية . إنه غير متأثر بموجات كهرباء المجهول ، وإنما هو حقل بصريٌّ عاكس ، منطلق من عالمنا ، ممغنط بلعبة النظر والتقاء المعاني الإنسانية ، وسريان الضوء وعبور ما يطلق عليه « بروتون » نفسه في معرض حديثه عن ديوانه « عاصمة الألم » اسم « الحركات الكبرى للقلب » . ويحتوي هذا الحقل على قطبين : واحد هو «الأنا»، والآخر ،هو «الأنت» اللذان ينعكس أحدهما في الآخر بحب ؛ أنا وأنت ـ المنفصلان والمتحدان بانفصالهما نفسه ـ نشكل في هذا الحقل ما يطلق عليه إلوار اسم « المرآة مزدوجة القلب »[1] . والثنائية في القلب المقعَّر هنا تندّ عن تبادليةٍ صميمية . وهذه التبادلية التي تنضوي تحت لواء الـ « نحن » إنما هي تبادلية داخلية وخارجية ومكانية .

ولكن كيف يوظَفُ المعنى بين حدّي هذه الـ « نحن » ؟

قبل كل شيء يبدو المعنى وكأنه يأخذ حركة الجيئة والذهاب كما يفعل الصدى أو يفعل الانعكاس : شيءٌ ما ينطلق من قرينٍ إلى قرينه ؛ شيءٌ يلطم الأول ، يثب نحو ذاك الذي يوجد قبالته ، يعود إلى الأول ثم يرتد إلى الثاني وذلك في حركة دائرية غير محدودة . وعلى غرار ما يفعله لاعبا « التنس » في تقاذفهما الكرة ، فإن عيوننا « تتبادل النور » كما يقول إلوار[2] .

ولكنّ حركة المجيء والذهاب هذه تكشف في الحقيقة عن علاقة أكثر شفافية . فإذا كان الأول يرى نفسه بوضوحٍ في المرآة التي هي عين الآخر ، فإنه يرى الآخر وهو يراه ، كما أنه يرى الآخر وهو يرى من خلاله ، ويراه وهو يرى نفسه بحيث إنه لا يعود قادراً في نهاية الأمر على أن يميِّز في صورته المستخلصة بين تأويله الشخصي لها ونصيب الانعكاس منها وفحوى الترسيلة «Message» . واللغز في النظرة المنظور إليها يكمن في أن الانعكاس فيها لا يمكن أن يكون على ما هو عليه في المرآة العادية . فالانعكاس في المرآة العادية وسيط لامتصاص الذات ، بينما هو في النظرة المنظور إليها يصاحبه دوماً شيء آخر ؛ شيء قد يكون معنىً دخيلاً أو انطباعاً أو ضياء .

وإذا كان الانعكاس عند إلوار لا ينفصل عن العطاء ، فإن هذا ما تؤكده القرابة

(1) P. 140.
(2) «L'Amour, la poésie».

التي نجدها عنده بين موضوع النظر واليد الممدودة . فاليد تنعكس أيضاً في اليد التي تمتد مفتوحةً نحوها : « هذه اليد الممدودة نحوي تنعكس في يدي »[1] ، و« هاتان اليدان الوضاءتان المعقودتان ولدتا في المرآة المغلقة لكلتا يديّ »[2] ؛ هاتان اليدان خليقتان بأن تكفلا معطائية الانعكاس في أشد حركات اللقاء قتامة .

وهكذا ، فإنه إذا كان إلوار يتوق إلى أن « يرى بوضوح في عيون الآخرين »[3] ؛ إلى أن « يرى كل العيون منعكسةً في كل العيون »[4] ؛ إلى أن « تدعم عيناه شبكةً من النظرات الصافية » ؛ أقول : إذا كان إلوار يهدف عبر الحب والصداقة والعمل السياسي إلى دفع كل ما هو إنساني باتجاه العلاقة الانعكاسية ؛ فإن ذلك ليس بسبب حبه للوعي الانعكاسي كما هو الأمر عند « مالارميه » مثلاً ، وإنما لأن العلاقة عنده ـ ولا علاقة عنده أكثر صفاءً من العلاقة البصرية ـ تحمل خصوبة الكينونة ؛ ولأن العينين اللتين أرى نفسي من خلالهما تتحولان وهما تريانني إلى « عينين خصبتين » ؛ عينين تجعلانني بدوري خصباً .

فالعين المرآة إذاً هي عينٌ بؤرة : هي بؤرةٌ لأنها مرآة ، وهي مرآةٌ لأنها بؤرة ؛ فالوظيفتان البصريتان هنا تتوالدان وتدعم الواحدة منهما الأخرى . وهكذا فإنه يكفي لحبيبين أن يتملى أحدهما الآخر حتى يتحول كلاهما إلى مصدرٍ لا ينضب من الحياة والنور . إن عينيَ المأوى الذي أشع من خلاله يستطيع إلى ما لا نهاية أن يصب خارج نفسه دموعاً ولمساتٍ وابتسامات . هذا المأوى الذي « لا أسس له ولا جدران » يتناسب مع عينكِ التي هي « فضاء اللهب » ؛ فضاءٌ « بلا أسرارٍ ولا حدود » ؛ فضاءٌ بلا قرارٍ ولا ظلٍ ولا ندم .

ولكنْ ، أين يكمن مصدر هذا السخاء المزدوج ؟

إنه لا يكمن عندي ، ولا عندك ، وإنما يكمن في تلك الشفافية التي تفصلنا عن بعضنا ، وتضمنا إلى بعضنا بما يحدونا إلى أن يكون الواحد منا للآخر وأن يكون الواحد منا من خلال الآخر . « فبين العيون التي تنظر إلى بعضها يفيض النور »[5] ، كما يقول إلوار ، وهو فيضانٌ يصدر مباشرة عن الـ « مابين » الخلاق .

وهكذا فإن العلاقة هي التي تلِد النظر ؛ النظر الذي يخلق الرؤيا ؛ الرؤيا التي تسمح بالمرئي . ولكنّ المرئي ـ وهذا هو سره ـ لا يوجد بالنسبة لنا إلا في صيغة ما يُرى .

(1) P. 137.
(2) P. 166.
(3) «Les yeux fertiles».
(4) P. 199
(5) p. 157

وهذه الصيغة المحدودة بالضرورة ما هي إلا فضاء خاوٍ تخترقه حزمات نظرنا الخاطفة .

ولكنّ الشفافية لا تعني المُلكية . وهنا يحسّ إلوار بأنه لا بد من ملء هذا الخواء بمبادرة أكثر دواماً من الرؤيا . فإلوار - وحتى بعد التبادل النوراني الذي يفيض عن الـ « نحن » - يسكنه قلق الأمْدية المقفرة ،والأمكنة اللاإنسانية كتلك الساحات الضخمة والتي نحسّ لدى وجودنا فيها « بالحاجة إلى أن نشدّ على بعضنا »[1] أو تلك الشواطىء والمرايا التي تُعتبر كلها أمكنةً مفتوحةً بشكلٍ سلبيٍ تحسّ معه الحياة بأنها متحجرة : « فراغُ المكان يستولي على الرأس في ساحة قلب المدينة »[2] .

إنّ ما تنتظره منا هذه المِزَقُ المسمَّرة من الفضاء هو أن نذهب إليها شخصياً من أجل أن نحتلها بأجسادنا .

ولذا فإنه لا بد من أن يتحول الإشعاع البصريّ إلى عملية سبرٍ أو ترحال . هكذا يُفتح الباب فيخرج الناس من بيوتهم « وعما قريب ينهض الطريق ، فبعضهم يجتازه جرياً وبعضهم سيراً وآخرون خبباً »[3] . أو لنقلْ بشكلٍ أكثر بساطة : إن المرء يأخذ طريقاً ، « والطريق يبدأ من جبهتي »[4] ؛ طريقٌ لا يلبث أنْ يتشعب ويتضاعف على هيئة « قوس قُزَحٍ من الطرقات » ، طريق يتشابك بدوره مع الطرق الأخرى القادمة من أمامٍ أو من مكانٍ آخر ، وذلك « لأن الطرقات تتقاطع على الدوام »[5] .

غير أن حلم إلوار بقوىً تغزو الفضاء وتذرعه جيئةً وذهاباً هو حلم يمكنه - مع احتفاظه ببعده التوسعي الأصلي - أن يتفرد بهذه الخصوصية وهي أن القوة التي تغزو الفضاء الممتدّ لن تكون تقدماً برياً لإحدى الطرقات ، وإنما إندفاعةً كاندفاعة السفينة على موجة ؛ سفينةٍ مغلقةٍ على نفسها كحبة الفاكهة الحلوة الناضجة . « أفلا تستطيعين إذاً أن تأخذي الأمواج التي زوارقها اللوز في راحتكِ الدافئة المغناج ؟ »[6] .

ولكنّ الفضاء الذي تعطِفه على نفسه منذ البدء حركة العلاقة الخصبة ، يتراءى مُحَدَّداً بآلاف الخصوصيات الثانوية ؛ هذه الخصوصيات التي تكرر في ذاتها البنية الأساسية للفضاء في نفس الوقت الذي تُحييه بحركتها .

وفي كل هذا وذاك ، فإن القيمة الجوهرية تكمن دوماً في الرحيل؛ في

(1) p. 14.
(2) p. 157.
(3) p. 29.
(4) p. 232.
(5) p. 425.
(6) «Capitale de la douleur», p. 101.

التوغل الحسي ؛ في الحركة المنفتحة : « دروبٌ مستيقظةٌ .. طرقٌ ممتدةٌ ... ساحاتٌ تفيض »[1] ... تلك هي بعض الأدوات الناجعة التي يقدمها إلوار من أجل حريتنا .

على أنه يتوجب علينا أن نعترف لهذه الحرية بالجوهر المضاعف دونما إخلال . فهي حرية روحية وبصرية في البدء ، ولكنها جسدية في نموها ومغامراتها : « فالدروب جسدٌ والسماء هي الرأس »[2] . هكذا يُعاش فضاء الانسياب العاطفي .

وهكذا ، فإن المساحات التي لم تفعل الطرقات والنظريات إلا أن اجتازتها ما تلبث الأجساد أن تحتلها وتغطيها بنورها في حنان .

استمعْ إلى إلوار وهو يخاطب دومينيك : « لقد أتيتِ
فانبعثت الحياة في النارْ
والأرضُ انكشفتْ
عن جسمكِ الوضّـاءْ »[3] .

والجسم وضّاءٌ هنا لأنه في جوهره متمدد ومشعّ . فبين الجسم والنور لا يوجد إلا اختلافٌ في الدرجة ؛ إلا فروقٌ في السيولة أو الطاقة . فالجسم صفاءٌ أثقلُ من النور وأقلُّ حركيةً وأكثر كثافةً ، ولكنه أشهى وأكثر تخثراً وحمولةً بالأحلام والنزوات .

ومن البصري إلى الجسدي تولد نقلات كثيرة . فإذا كان النظر عند إلوار يكتسي حقيقة مادية بحتة ـ كأن يكتب على سبيل المثال : « إنّ النظر يمتد إلى البعيد كجسمٍ مشعّ »[4] ـ فإن الجسد يستطيع بالمقابل أن ينبع من العين ويولد منها مباشرة : « إنّ جسدها عاشقٌ عارٍ تفضحه عيناها »[5] .

إنها علاقة مدهشة ، ولكنّ ما يفسرها إلى حدٍّ بعيد هو إصرار إلوار على أن ما يعنيه من الجسد ليس ذاك الثقل المنطوي على نفسه أو المكان المنغلق على جهازٍ عضوي أو مفهومٍ فردي ، وإنما هو يعتبر الجسد انبثاقاً حيوياً خارجاً من جوهر ذاته كمشروعٍ أو رغبةٍ في جسدٍ آخر .

وهكذا فإن المغنطة العاشقة للأجساد تتماشى تماماً مع الإثارة الانعكاسية للنظر . وهنا أيضاً ، فإن العلاقة هي حجر الأساس . فهي بانبثاقها وحده تخلق عناصرها التي ستبني بها وجودها . وعندما تختلج الرغبة الشخصية بين بؤرتي المغامرة ، فإن الرغبة

(1) p. 278.
(2) p. 99.
(3) p. 425.
(4) p. 402.
(5) p. 234.

تسدي نعمة التفتح الجسدي لطرفي المغامرة :

وإنّـهُ بيننا
ليُولَدُ فجرٌ من جسدٍ ملتهبْ
فجرٌ مُحْكَمُ التحديدْ[1] .

أنْ يُحاصر هذا الفيض الجسدي بالضغوط المضادة ـ المتمثلة أحياناً بالمحرمات وأخرى بالتحفظ وثالثةً بوطأة العزلة المفروضة ـ فإن هذا يضعنا أمام الموضوع الملعون للجسد المُعَذَّب ، موضوع الضم الذي يجد نفسه غالباً ـ فضلاً عما سبق ـ معزولاً في خواء الساحات .

وخلافاً لذلك ، فإذا تركنا الحرية لهذا « الفجر » الجسدي في أن يمضي إلى نهاية رحلته ، سنجد أنفسنا أمام الصورة الرضيّة للملامسة ؛ الملامسةِ التي هي اتصالٌ حسيٌّ لذيذ . « إنه الجسر المرتعش ، جسرُ الجسد الذي استطاع في النهاية أن يتحرر »[2] .

على أنه لا بد لنا من أن نحدد أنّ هذا التواصل لا يخلو من الملابسات والكدر . وذلك أنه إذا كان التواصل يسمح للجسدين المحبين بأن يوقظ الواحد منهما الآخر بضياءٍ وانخطاف ـ كأن يعلن إلوار أنه « ساعٍ وراء لمسة أشبه ما تكون بالصاعقة »[3] ، أو يخاطب الحبيبة بقوله « سأجعلك تشرقين بكل تألقكِ »[4] ، أو يصرح بأن « الأيادي تضيء من نجيعٍ ولمسات »[5] ـ فإن الملاصقة الحنونة التي تعقدها هذه اللمسة يمكن من شدة النشوة أن تخنق العلاقة ، وأن تغشّي بالتالي محيط الرغبة . وباختصار ، فإن تصاعد الالتهاب في الجسدين يمكن أن يفضي إلى إطفاء الجسدين معاً .

وهذا ما تضيئه جيداً الأبيات الأربعة التالية والتي تفصّل بشكلٍ رائعٍ صور الإغراء المتبادل : (الطرق المشتركة ـ الجسد النور ـ الجوار المتزايد ـ القضاء الصاعق على الرؤية والتفكير) :

وعلى خاصرتَيِ ابتسامتكِ تنطلق دربٌ مني
أيتها الحالةُ الكلُّ الملتهبُ الجسدُ النورْ
فلتتعاظم على يديكِ شهوتي ، وعلى يديكِ فليمَّحِ الفضاءُ
ولتسرعي كي ينحلَّ حلمي وينحلَّ بصري[6]

---

(1) p. 339.
(2) Europe, Numéro spécial , p. 7.
(3) p. 144.
(4) p. 95.
(5) p. 96
(6) p. 348.

هكذا تصبح الحالة النموذجية إنقاذاً للمدى ، وحفاظاً على الرؤية في أشد أنواع اللمسات كثافة . ومن هنا وجوب المحافظة على أصالة الشفافية وسط سحر الملامسة . فإلوار ـ وفي المجال الشخصي بين اثنين ؛ أعني العالم ـ يصبو إلى أن يكون هذا العالم في نفس الوقت مَعْبراً ولباساً . إنه يريد أن يلتصق به كما يلتصق المرء بالمادة جسداً كانت أو ريشاً . نبتاً . فاكهةً ناضجةً أو كلمةً « تذوب في الفم » .

ولكنه يتمنى أيضاً أن يستمر إحساسه بالعالم فسحةً ليتمكن من اجتيازه والإحساس بالحياة من خلاله وهي تنبض في كل الجهات وعبر كل الاتجاهات ؛ هذه الحياة المتحركة الصادرة عن بؤرتها المزدوجة .

إن موضوع الحلم الذي يمكن أن يروي عند إلوار ظمأ الرغبة المزدوجة ـ الشفافية والاحتكاك ؛ الصفاء والامتلاء ـ هو هذا الجسد النشيط والسائل ؛ هذه الحركة والمادة ؛ إنه دمنا .

ولما كان الدم ملتهباً وسائلاً ، حنوناً ووحشياً ، فإنه وحده الذي يسمح لنا بأن نربح رهان النظر ؛ رهان الرغبة في أن « أرى بوضوحٍ بكلتا عينيّ كما بالماء والنار »[1] . . .

هكذا يتحول الامتداد البصري عند إلوار ـ وبشكلٍ طبيعيٍ ـ إلى تدفق دموي ، و« يتعلق العالم كله بعينيك الصافيتين فيجري كل دمي في نظراتها »[2] . وأكثر من ذلك فإن الدم الذي يحلم به إلوار يبدو وسيلة مباشرة للإشراق والمعرفة : « سأقرأ قريباً في عروقك » ، هذا ما يقوله الشاعر للحبيبة : « إن دمك يخترقك ويضيئك »[3] .

وعديدةٌ هي وجوه الربط الخيالية التي تدعم ديناميكية الحياة الدموية هذه . ولكنّ أهمها ينذّ عن ذلك التشابه الوظيفي بين الدروب ـ التي نعرف قيمتها الامتدادية ـ لعروق الدموية التي تقود هي أيضاً الدفق الحيوي خارج البؤرة القلبية الفعالة باتجاه الأطراف كالوجه واليدين والجلد والشفتين والصدر . . . . وكلها مفتوحة بحرية أمام لعبة الرغبة ومجالها .

هكذا يكتشف إلوار في ظل الجسد المحبوب « ومضات العروق »[4] . إنه « يسمع نبضِ الدم في كل دروب العالم »[5] . إنه يتابع « الدروب الحنونة » التي يخطّها « الدم

(1) «Capitale de la douleur», p. 12.
(2) ibid, p. 145.
(3) «L'Amour, la poésie».
(4) «Capital de la douleur», p. 19.
(5) p. 395.

الـوضّـاء » في المخلوقات كـما « النبت » الذي يغـطي الصحراء[1] . وهـذه الدروب لا تعرف حدوداً لأن « الدم يقود إلى كل شيء ، فهو ساحة بلا تمثال ولا جذافين ولا راية سوداء ؛ إنه المكان العاري المضيء »[2] الذي تتقاطع فيه الدروب لألف امتدادٍ ممكن .

وفي وسع هذه الدروب ـ بفضل القـرابة بـين الدم والنسـغ ـ أن تكتسب شكلاً نباتياً . هكذا تأخذ الشعلة عند إلوار شكل « سحابة القلب وكـل أغصان الـدم »[3] . وهـذا ما يـربط موضـوع الخلط المحرق والمتبخـر ؛ أعني « الـدم الخفيف الهـوائي »[4] بموضوع الأدغال وشبكة العلاقات؛ هذا الموضوع الذي يُعَـدّ في غايـة الأهمية والـذي سنأتي على تحليله فيما بعد .

وعبر هذه السحب ، النيران ، العروق المتشابكة ، تسري نفس النشوة التي يعود السبب فيها إلى الظاهرة الحيوية « للخفقان » .

أن يخفق الدم ، فهذا مـا يضعنا حقـاً أمام إحـدى أشدّ الـدلالات وضوحـاً عن الحيـاة ؛ عن كائنٍ حيٍ يؤكـد ذاتـه عبـر دفق القـطرات المتتـابعـة تعبيـراً عن الـولادة المتجددة؛ عن الخَلق المُستمر إلى ما لا نهاية .

ولكنْ مِنْ أيّ شيءٍ يبدأ هذا الخلق ؟

إن إلوار يقترح علينا أن يكون هـذا الخلق من اللاشيء ، أو ـ عـلى الأقل ـ من بياضٍ أولي ، من حالة فراغٍ خصبة . فخفقُ الدم يـدفعنا إلى تصـور اللغز في أصله ، وتخيل المفارقة التي تكمن في وجود سببٍ بلا مسبب . . . والرغبة في :

أن نكون الينبوع الراسخ والشفاف
وللقلب الأبيض قطرة من الدم
قطرة من النار دائمة التجددْ[5]

وهكذا ، فإن نعمة الخفقان الداخلي تستطيع أن تـزاوج بين الـدم وموضـوعات أخرى كالارتعاش والتلاشي ، ومن ذلك موضوعات الضحك والريح والدفء .

لنقرأ على سبيل المثال الأبيات الخمسة التالية ، ولنر كيف يترنم فيها بوحشية هذا الصيفي العجيب :

(1) p. 257.
(2) p. 102.
(3) p. 418.
(4) p. 224.
(5) p. 337.

أيتها السطوح الحمراء ذوبي تحت اللسان
لهيباً في الأسرّة الملأى
وأنتِ أيتها الحبيبة تعالي وفرغي أكياس دمك الطازج
فما زال هنا ظلّ
وهناك بقيا من جسدٍ هزيلْ[1] .

إنه ليبدو لي أنه ما من شيءٍ يمكن أن يكـون إلواريأ كهذه الـدعوة الثـلاثية إلى الانفتاح : (سطوحٌ ملغاة ـ انصهار شهواني للمحيط ـ قرميد ذائب مستطاب) . كما أن الدعوة إلى الانسكاب الدموي والحروري معاً تحمل معهـا في أغلب الأحيان ـ كـما هي الحال هنا ـ خلاصةً أخـلاقية : تنـظيفاً جـذرياً للسلبيـة الإنسانيـة والطبيعيـة (هزال ـ ظل) .

وأما فيما يتعلق بالريح ، فإن قابليتها للاهتزاز وهوايتها للاقتلاع والرحيل ، كـل ذلك يسمح بالمزاوجة دون عناء بين الريح والمنطق الدموي كما يتصوره إلوار . وهذا ما يحققه الشاعر إما عن طريق اقتباسٍ بسيط : « فـالدم يجـري سريعـاً في عروق الـريح الجديدة »[2] ، وهنا نلاحظ أن الاهتزاز مدعومٌ بالارتعاش في حروف الـ «V»[3] ، كما أنه مدعومٌ بالتقارب الصوتي بين مفردتي «Vent-sang» « الريح ـ الدم » .

وإمـا أن يحققه الشـاعر عن طـريق تحريضٍ أو مقـاربةٍ أبعـد غوراً من الـطريقة الأولى . والمشهد التالي مثال على ذلك :

على نهر أيار
شراعٌ قرمزيّ
أحيا نبض الريحْ[4]

إن سيولة « النهر » ، وطراوة الفصل « الربيع » واللون الفاقع « القرمزي » ، وما يحمله الشراع من إمكانيةٍ نسبيةٍ في التكيّـف . . . كل ذلك يتآمر هنا ليخلق الحدث ، أو يُحدثَ الدم . وهو إحداثٌ موسومٌ بالسرعة الصوتية التي تتمثل في صيغة الماضي الناجز «fit»[5] .

---

(1) p. 168.
(2) p. 338.

(3) ولتوضيح ذلك ننقل البيت بلغته الأصلية :

(Le sang Coule plus vite dans les veines du vent nouveau).

(4) p. 253.

(5) لتوضيح ذلك ننقل الأبيات بلغتها الأصلية :

Sur le fleuve de mai
Une voile écarlate
Fit battre le pouls du vent.

ولكنه ما إن يولد هذا الدم حتى يتحول إلى هواء ويتمدد ثم يصبح ريحاً ؛ ريحاً هاربةً كـ « ذلك » الشراع الذي ما زلنا نراه وسنبقى نراه إلى أمد بعيد وهو يستمر في خفقانه .

وفي كل ذلك ، فإن الدم السعيد يفلح في إنجاز ما أنجزه الصدى والانعكاس والجسد والدرب سابقاً ، من حيث إنه يبرز صورة الكائن في نفس الوقت الذي يأسره داخل ارتعاشة ذاته . وبحركةٍ واحدة فإنه يفتح العالم ويغلقه .

وهكذا فإن العالم الذي أحياه الشاعر ودجّنه وذرعه جيئةً وذهاباً لا يعدم أن يحتوي على مواد خام ، أو على أشياء يبدو إلزاماً عليها ـ للوهلة الأولى على الأقل ـ الإفلات من سحر الرغبة الذي يغير الأشياء .

فهل يتمثل المجال العاطفي هنا ـ بشكل كلي ـ حقل الواقع الحسي ؟

أما وقد تتبعنا هذه القدرة على الانفتاح في منطقة التبادل ذات الصبغة الإنسانية البحتة ، وكشفنا تطورها وأشكالها ، فإنه يتوجب علينا أن نتتبع الآن مغامرة هذه القدرة عبر الأشكال والأشياء في حقل الموضوعية «Objectivité» الذي يمكن أن يكون أقل مرونةً مما جرينا عليه في السابق .

ونحن هنا أمام خصوصية من أنفس الخصوصيات في عالم التخيل الإلواري . فالأشياء في احتكاكها مع ضيائنا المزدوج تتفاعل بالضبط تقريباً كما وجدنا بالنسبة للأشخاص .

وهكذا فإن العلاقة لا تختلف إلا قليلاً سواء كانت مني إليك ، أو منا إلى الشيء الذي تصطدم به تبادليتنا ، أو من هذا الشيء إلى كل الأشياء التي تحيط به . ففي هذه الأنماط الثلاثة من العلاقة يبقى النموذج الجوهري متمثلاً في الإيقاظ المتبادل أو بالأحرى في إضفاء المعنى ؛ إنه نموذج تيار الكينونة الذي يتلقاه وينقله كل طرفٍ إلى الآخر بلا نهاية . وهذه الأطراف وحدها هي التي تتكاثر في حين تمتد الدروب في اتجاهات عديدة مما يُعقّد ـ دون أن يفسد ـ موضوع التبادلية الأصلي . وما إن يحطّ نظرنا على شيء الواقع حتى يبدأ هذا الشيء رويداً بالإشعاع باثّاً إلى البعيد الترسيلة التي تلقّاها في نفس الوقت الذي يُضاء فيه حتى أعماق جوهره المحتشية .

وهكذا فإن الشيء الأكثر قبحاً ، يتحول بملامسته النور إلى نور ، وبإضاءته فإنه يضيء ، وبالنظر إليه فإنه يرى ، وبإشعاعه يرسل إلى البعيد النهار . ولكنه ـ هو الآخر ـ لا يكتفي بأن يقذف النهار إلى خارج ذاته ، وإنما هو يستقبله وينتجه في ذاته من جديد ، ويعيد خلقه من خلال ماهيته . وفي مجمل القول فإنه يعيد ـ شخصياً ـ ولادته بشكل

مادي . وعلى هذا فإن « النظرة تعطي الحياة »[1] والحياة تمنح النور .

إن النظر يفعل في الشيء فعل المثير للضوء ؛ فعل الموقظ للكينونة . ولكنْ حذارِ ، فإن هذه اليقظة لا تملك قدرة الإيقاظ إلا إذا تركت مباشرةً الأشياء التي أيقظتها من أجل أن تمضي بدءاً منها بعيداً عنها لكي توقظ أشياء أخرى .

إن ظهور النور في الشيء لا يمكن أن ينفصل عن الحركة التي تسلّطه على أشيُاء العالم الأخرى ، وهي نفس الحركة التي تقتلعه من الشيء المضاء بشكلٍ خاطف . فتألقُ الشيء يعني بثّـه للألق وهو يتجلى ويهب نفسه كليةً من خلال الحركة البائة . والتألق بهذا المعنى يعني الانطفاء أيضاً ، أو فلنقل إن تعرية الشيء ـ عند إلوار ـ تعني العطاء ، وإن الجوهر يبلغ ذاته بالتفاته نحو الأشياء الأخرى . فسعادة الشيء وحتى تحديده لا يمكن أن يتم إلا من خلال تضحيته بنفسه . إن إقرار الشيء بحياته ونـوره العميقين لا يمكن أن يكـون إلا باختفـاء الشيء وراء بريق النـار التي انبعثت بعيداً عنـه لكي تمضي فتثير في الخارج نيراناً أخرى ما تلبث أن تختفي بدورها حال انبثاقها .

وهذه البنية نفسها تتحكم في اللغة والتصوير . فالكلمة ذات وظيفة وحيدة حيث إنها ـ وهي تقودنا نحو كلمات أخرى ـ إنما تلغي نفسها في عملية انفتاحها . وهنا نتوصل ـ خلافاً لكل التقاليد الحديثة التي تبحث عن الجزئية والانقباض وقدسية الحديث المنقطع والعمودي ـ إلى ولادة شعرٍ غـير منقطعٍ حقـاً ، حيث لا وجود للمعنى إلا كهـروبٍ أو ملاحقةٍ أفقيةٍ أو دورانٍ لا نهائي . وذلك لأن التجربة الأساسية هنا هي تجربة العلاقـة المستمرة لا تجربة العزلة . فما من شيءٍ يمكن أن يتموضع فيها إلا إذا كان مرتبطاً ببلاغة الدرب أو العبور . والقصيدة ـ في مجالها بالذات ، سواء كـان هذا المجـال بيانيـاً أو ذا فجوات ـ تُعَدّ نوعاً من التزحلق الذي يحرق دعائمه .

إن أدنى توقفٍ على المدلول أو على موضوعٍ معين ـ وسيكون هذا نهاية المعنى ـ هو موت التصوير : « هذا الذهب المدور ؛ هذا الذهب الذي يدور » والـذي لا يمكن أن يتألق إلا بشرط أن يتـدحرج إلى مـا لا نهاية . تلك هي ـ عنـد إلوار ـ المادة الأولى ، الأصل ، المعنى الذي تحمله القصيدة . لا وجود إذاً مطلقاً لتوقفٍ ما ، « فالوصول يعني الرحيل » . وعلى غرار ما يمكن أن يفعله شاعـر من شعراء البـاروك Baroque ـ ولكن دون أية محاباةٍ للطباق أو القلب أو الإخلال ـ هكذا يغني إلوار نشيد الحركة الكونية :

إن أمواج النهرْ

و« تباسُقَ » السماءْ

(1) «Le livre ouvert», p. 76.

والريحَ والورقَ والجناحْ
والنظر والكلمةْ
وكَوني أحبكِ
كلُّ شيءٍ حركةْ[1]

والحركة هذه مبنيةٌ على أساس الإلغاء . فخلق الكائن يستدعي إلغاء الكائن الذي سبقه وأحدثه . والخصوبة لا يمكن إلا أن ترتبط عضوياً بالنسيان . والشـاعر « كخـالق للكلمات » هو « ذلك الذي يقتل نفسه بـالخيوط التي يخلقهـا ، وهو الـذي يطلق عـلى النسيان كل أسماء العالم »[2] . فالنسيان يمنحنا القدرة على خلقٍ جديدٍ لكل ما يتحطم في الذاكرة من أشياء ، وذلك عن طريق إطلاق أسماء على هذه الأشياء .

وإذا كان إلوار يحذر الماضي وحتى ماضيه الأكثر شفافية ؛ أعني طفولته ، فذلـك لأن الماضي بما يثقله على الحاضر في الإنسان يمكن أن يدبّـق فيه اندفاعة الكينونة .

وهكذا فإنه يتوجب علينا أن نتحرر من الذكريـات كما لـو أننا نغسـل أنفسنا من صدأ أو وسخ أو عادة أو حتى من خجل أو حياء لنجلو في أنفسنا طراوة الزمن التي هي هِبَةٌ مطلقة .

إن علينا ـ كما يقول إلوار ـ أن نستقبل أقل موجة وأن نقبل طوفـانها وما من أثـرٍ لـومضة مـاضٍ[3] . فبعيداً عن المـاضي نجد أنفسنـا وقد عـدنـا إلى الضيـاء والعـري والشباب : « كلُّ يومٍ أشدُّ إصباحاً ، وكلُّ فصلٍ أكثر عرياً وطراوة »[4] . هكـذا هي الجميلة المليئـة بالحيـاة عند إلـوار « عاريـةٌ كما لـو أنها لم تكن ، وكلُّ في لا شيء »[5] . واللاشيء هذا هو وحده الـذي سيصيرهـا الكل . أو لنقـل إنها إذا كانت مكتسيـةً فإن كساءها سيكون احتكاكها مع الشفافية وحسب :

إنها عاريةٌ تماماً متغضّـنةٌ في زرقة الحريرْ
تضحك من حاضرها ، جاريتي الجميلة[6]

زرقةٌ حريريةٌ . . . . مجالٌ غضّـنته المداعبة ، وقـد برزت منـه ـ دون أن تمزّقـه ـ انفجارةٌ ؛ ضحكةٌ منتصرةٌ على الجسد والزمن .

(1) p. 422.
(2) «Capitale de la douleur», p. 108.
(3) p. 124.
(4) «Capitale de la douleur», p. 25.
(5) p. 383.
(6) «Capitale de la douleur», p. 116.

هكذا سيشكل العري غلافاً مرئياً للّحظة وإن كان غير موجود أو كان كأنه لم يكن . إن العري هو الحال المحسوسة للأصل ، ولكنه أيضاً الشكل المباشر للهبة ، وبالتالي للتغيّر والنهاية : « أية ثياب تلك التي تُظهرها عارية »[1] ؛ « الماء والنار يتعرّيان لفصل واحدٍ هو -دائماً وفي نفس الوقت- الفصل الأول والأخير »[2] . وعليه فإن الصفاء لا يمكن أن يوجد إلا في العطاء والتبادلية والاغتسال بهذه التبادلية نفسها .

إن الخطوط البارزة التي ينفتح عليها ديوان إلوار «La dame de carreau» تربط بوضوح بين جوهر الصفاء والرعشة اللحظية للانفتاح وعلاقة الحب ورفع المحب : « وفي زمن الصبا فتحتُ ذراعي للصفاء . ولم يكن ذلك إلا خفق جناحين في سماء أبديتي ؛ لم يكن إلا خفقان قلب محبٍ في الصدور التي يغزوها ، فكيف أعرف السقوط »[3] . فهذا الصفاء نوعٌ من العري الحميمي يرتبط جيداً بدعوة الحب ونداء الآخر : « هناك تهجرني . إنها تصعد على ظهر سفينة . وها نحن كالغريبين ، ولكنّ صباها طاغٍ - إلى الحد الذي لا تفاجئني معه قُبلتها » .

وهكذا ، فإننا نستطيع أن نفهم البنية الخاصة للزمن الإلواري . فهو زمن يظهر كتتابع للحظاتٍ مطلقةٍ العذريةْ . وذلك على الرغم من أنها لحظات قد أسلمت نفسها وانفتحت على بعضها . إنها مجموعة اللحظات الحاضرة . ومثلها مِثلُ ركائزها - هذه الأشياء المضاءة المضيئة - تولد من الفعل الذي يمحو الضوء ويعيد خلقه في كل لحظة ، ويحمل الزمن خارج ذاته . ولهذا الزمن لازمةٌ في شعر إلوار وهي الظهور المستمر للآخر ؛ هي التجدد ، وربما الخيانة . ولكنه مما لا شك فيه أن الآخر ؛ الآخر الجديد على الدوام ، هو ذلك الذي يتزحلق من واحدٍ إلى آخر مضيعاً فيه نفسه ، معيداً فيه صناعة نفسه من جديد مؤكداً فيه نفس الطاقة الزمنية والإشعاعية ، أو بالأحرى نفس القدرة على أن يكشف خارج نفسه الزمن النور ؛ نفس القدرة على أن يعلن بنسيانه لنفسه عن الآخر ؛ نفس القدرة على أن يكون ويكوّن وهو يمحو كينونته .

إنكَ تضحي بالزمنْ
قربان الصبا الأبديّ للحب القويمْ
الحب الذي يحجب الطبيعة بإعادة خلقها
يا امرأةً تلد جسداً مماثلاً أبداً لذاتهْ
جسدكِ

---

(1) p. 95.
(2) p. 188.
(3) p. 77

أنتِ هي التشابهُ[1] .

إن مجموعة الموضوعات الحسية عند إلوار تعني اكتشاف مثل هذا التشابه . وهو تشابه يكمن في ترديد نفس الموضوع ؛ موضوع الانفتاح . وذلك ضمن تنوع هائل للأشكال والحركات . ومثالنا على ذلك أن الخيال يهجم أحياناً على الاتجاه في حصر أشياء الواقع داخل نفسها ، وذلك برميها نحو المناطق الأكثر كثافةً وانخفاضاً : الثقل . وككلّ الأشعار التي تتحدث عن علاقة حب فإن الأمنية في الخفّة تهيء الشيء لارتفاع نحلم به ولطيرانٍ نحو الأشياء الأخرى . و« الريشة » هنا هي التي تأخذ على عاتقها مبدأ التهوية ؛ التهوية التي هي بعثرةٌ حرة لما هو كثيف ، وإثارةٌ نحو الأعلى ، ونداءٌ للاختلاج الحسي اللذيذ : « تعالي ، اصعدي » ، هكذا ينادي الشاعر الحبيبة ، « فأخفُّ الريش ؛ ذلك الغواصُ الهوائي سوف يلتقطكِ من العنق »[2] .

وهكذا فإن الرائش ـ كنقيضٍ محرِّرٍ للرصاصيِ العنيد القاتم العاتم المغلق على نفسه ، أو كنقيضٍ للزائث اللاصق المعلق بذاته بشكلٍ مريبٍ والعاجز عن التبعثر أو التمزق ـ يرتبط بالصور المباشرة للمنفتح والمنبثق الأولي : فـ « نافذتي ذات الريشات الجميلات »[3] تقابلها في قصيدة أخرى هاتان العينان « اللتان » تدير الطراوة فيهما دولابها ذا الريش » . كما أن هذه الأرياش تستطيع أن تعبّر بمباشرية أشد عن تلاحم الجسدين وذلك إما بوصفها لشَعرٍ أنثويٍ يغني فيه الشاعر « انتصاره الخفيف »[4] . وإما بارتباط الريش بدلالات سعيدة أخرى للحب والتبدد . وهذا ما يتجلى في هذا المعجم الحقيقي ؛ معجم التناقضات العاطفي :

واحدةٌ أو كثيراتٌ
مصنوعاتٌ من حجرٍ يتفتت
من ريشٍ يتبعثر
مصنوعاتٌ من أشواكٍ ، من كتانٍ ، كحولٍ ، زَبَدٍ
ضحكاتٍ ، نشيجٍ ، إهمالٍ ، عذابٍ سخيفْ[5]

انْ تتزايد هذه الخفة ، وتطير الريشة ، فإنها تتحول إلى جناح ومن ثم إلى عصفور . إن هذه الصور شائعةٌ هنا ، ويحيل إليها ـ بمصادفةٍ عجيبةٍ ـ اسم الشاعر نفسه[6] . وهي تسم الرغبة في التفسير الديناميكي والتمدد المضيء لكل ما يتميز ـ

(1) p. 155.
(2) p. 41.
(3) p. 258.
(4) «Capitale de la douleur», p. 81.
(5) p. 133

(6) في إسم «Eluard» نجد حضور الاستهلال «aile» الذي يعني « الجناح » . كما نجد جناساً خفيفاً في حرف =

بالانفتاح . وذلك أن صفاء الزمان والمكان يخفق لنا بهذه العصافير ذات المرونة الحادة والحياة المتتابعة .

« هـذه العصافير البارعة الخفيفة الرشيقة »[1] القادرة على شقشقة « كتاب العميان » ، والتي « جناحاً بعد جناح ، وبين ساعةٍ وأخرى ، ترسم الأفق وتدير الظلال »[2] .

ويبدو ـ على وجه الخصوص ـ أن عقداً يربط العصافير بالنظر وما ينشره من أوار . هكذا يحمل « سنونو النظر »[3] ضياءنا إلى طرف السماء . ونعرف جيداً أنه ضياء لا يتميز عن النشوة التي تمنحها الشمس ، كما أنه لا يتميز عن الاندفاعة الأخلاقية لحريتنا :

لقد ترك ظله يمضي
في سرب عصافير الحرية[4]

. . . .

عصفورٌ يطيرُ . . . .
لم يتهيب النور أبداً
مغلقٌ على نفسه في طيرانه
وما كان له أبداً من ظلّ[5]

فالطيران إذاً نوعٌ من الثمل ، أو لعله من الأفضل أن نقول إنه استقلالية الضياء . فالعصفور شمسٌ في الشمس : « إنّ طائراً جميلاً يريني النور . والنور في عينيه حيٌّ حقيقةً . إنه يغني على لفافةٍ من الدبق boule de gui وسط الشمس »[6] .

وفي هذا تكثيفٌ للنور ، ولكنه لا يعني بطبيعة الحال انغلاقاً أو تحديداً للامتداد ، وإنما هو تكثيفٌ يسِمُ الاقتلاع الحاسم من السواد . . . الأرض . . الظلّ . . . القفا . . ومن كل عثرات الوجود التي بدت وكأنها لا مفرّ منها .

أن يتلاشى العصفور في طيرانه وأن يتحول جسده إلى حركةٍ بلا قيود ؛ إلى انفلاتٍ

= «لـ» المشترك في الاسم والكنية . كما ونجد فراغاً يخرج من داخل الجهاز الصوتي ويتمثل في فك الادغام بين الصائتين «ua» . ثم نجد أخيراً الانفتاح المشعّ في «ard» . والحق أن الشاعر قد اختار هذا الاسم من بين الكثير من اسماء الاعلام الشائعة ؛ الأمر الذي يحافظ على الغموض المطلوب .

(1) p. 226.
(2) «Capitale de la douleur», p. 29.
(3) p. 400
(4) «Capitale de la douleur», p. 120.
(5) «Capitale de la douleur», p. 128.
(6) «Capitale de la douleur», p. 50.

خالص . . . فإن هذا يجعلنا نحلم بالريح ؛ تلك الوسيلة الأخرى للانعتاق . وإلوار يعشق الريح لطبيعتها الجسورة وغير المرئية . وهو يعشقها لغضبها الذي لا يبقى على شيء . وأخيراً فإنه يعشقها لقدرتها الأساسية على تغيير الأشكال :

الريحُ تُغيّر شكلها
إنها تحتاج إلى ثوبٍ يقيسها
أما وأنه ما من شيء يقيسني
فإنني لهذا
أقول الحقيقة دون أن أقولها[1]

إن الريح أقصى وجوه الانفتاح ، لأنها وجهٌ دون وجه . وهذا ما يدرجها في عناصر التشبيه المحسوسة في اللغة . وسواء كانت الريح قصيدة أو زوبعة ، فإن المعنى لا يمكن أن يوجد فيها إلا بشرط أن يتبدد دون توقف ؛ أن يفصح عن نفسه دون أن يفصح عن نفسه ، أو أن يفصح عن نفسه وهو يفصح دائماً عن شيء آخر ؛ يفصح عن نفسه من خلال شكلٍ يتحدى كل الأشكال .

هكذا تسلمنا الريح للوجود في نوعٍ من السبي الملغي لوجودنا . إنه تَمَلُّكٌ يجبرنا على التخلي عن أنفسنا . وهذا إجراء تعسفي في أساسه . ولسوف تحاول صور أخرى أن تعطي لهذا التعسف وجهاً أو ـ على الأقل ـ موقعاً مفضلاً ثابتاً . هكذا ترتسم ـ على سبيل المثال ـ الأطراف المدبَّبة والنهايات المسنونة للأشياء ؛ تلك المناطق الخطرة والتي يبدو معها الشيء وكأنه لا يلخّص وجوده إلا ليجحده ويفلت منه . فـ « الفجر الخصيب » يولد عند إلوار مع سطوع « الموشور » . و« على قمم العشبيات المليكات ؛ على قمم الطحالب وذرى الثلوج والكروم والرمال الهائجة تستمر الطفولة خارج كل الكهوف ؛ خارج أنفسنا »[2] .

ولكنّ ديناميكية « الخروج عن » هذه ، يمكن أيضاً أن تتخلى عن حدّة أطراف الأشياء ـ هذه الحدّة التي تتصف دوماً بالقليل من التمزيق ـ من أجل أن تلجأ إلى نماذج تبدو معكوسةً وهي نماذج الامتداد والتوسع . فبدلاً من أن تتركز مفارقة المنفتح الملغي في نقطة وحيدة ونهائية ، يمكننا أن نتصور تغيّر هذه المفارقة وانحلالها في الاستمرارية التي تنشرها .

وهكذا فإنّ أدنى حركةٍ إنسانيةٍ ، وإن أصغر شيء منفعل ، يتحول إلى بؤرٍ تتسع :

(1) «Capitale de la douleur», p. 57.
(2) p. 189.

« تنهضين . . ينبسط الماء ، تنامين . . . يزدهر الماء . . »[1] «ورقة تنبسط. . . ابتسامة تستمر » . . . وتنضمان إلى « عينيّ . . أصابعي . . وصبانا » ليولد « الضحى على الأرض في حنان »[2] أو أن مروحةً تنفتح - كما هو الأمر عند مالارميه - فتربط تموجاتها بالسكون الحي لمركزها .

والمروحة - باعتبارها حقاً وجهاً مولِّداً لكل ما هو منفتح - ترتبط مجازياً بالوقائع الأكثر تنوعاً . وذلك مثلاً كالساعة التي تنشر مروحتها الزمن وتدير الساعات[3] ، أو كالوجه الإنساني الذي ترسم « مروحة الفم »[4] من أجله شكلاً لتقديم القبلات وإشاعة الدم والابتسام .

هذه القيمة النشطة للمروحة تجعل منها مقابلاً معنوياً للدولاب ؛ الدولاب كنوع من المراوح المقيَّدة والمحاصَرة بالخطّ المغلق لمحيطها : « أمام الدواليب المعقودة تقهقهُ المروحة »[5] .

حقاً إن الدولاب يظهر هنا معقوداً مما يقارب بينه وبين التمثال الذي يُبدي جسداً مشلولاً سجيناً داخل غلافه ، ولكنه - أعني الدولاب - يستطيع أن يتحرر أيضاً ويصبح بذلك خصباً ومشعاً وحسبه من أجل ذلك أن يبدأ بالدوران . ففي دورانه - ولننظر إلى هذه الصور : « حركة الدولاب والخلية »[6] ، « دواليب تنصهر أجنحة »[7] ، « طراوة دولاب من الريش »[8] - يرمي الدولاب حوله - كما تفعل الأسهم النارية - ألف ترسيلة مدغدِغةٍ من النار والحنان .

على أن هذه الترسيلات يمكن أن تصلنا أقوى وأقلّ نعومة إذا أخذت شكل التقطع الصريح للانفجار .

فاللون على سبيل المثال - نورٌ مسعور . . . نهارٌ منفجر ؛ وفي اللون تصرخ دون توقفٍ حيويةٌ مجنونةٌ تمزج بين الأضداد . إنه « يحرق المراحل ، ويركض من الانبهار الى التغشية ، ويُري قبابَ الثلج اللازوردية دروبَ الدم »[9] .

ولكنّ هناك حركة من نوع أكثر فيزيولوجيةً تسمح لفرح الفورة بأن ينطلق من

(1) p. 155.
(2) p. 223.
(3) «Capitale de la douleur», p. 29.
(4) ibid, p. 144.
(5) ibid, p. 101
(6) p. 251.
(7) p. 266.
(8) p. 401
(9) p. 150

داخله : إنها الضحكة ؛ هذه الواقعة العزيزة جداً على إلوار . وقيمة الضحكة تتأتى بلا شك من جوهرها المزدوج فهو جوهرٌ معنوي ومزاجي . وذلك لأنها في نفس الوقت مزاجٌ بشوش وجسد منبثق وسخاء روحي . ونحن نشهد للضحكة بحيوية مقذوفةٍ مباشرة على المدى . « دوماً تضحكين يا ناري الصغيرة ، يا ناراً من جسد . إنكِ جاهزة على الدوام للغناء ؛ أنت يا شفتي اللهبيةَ المزدوجة »[1] .

هذه الميزة الجسدية تربط الضحكة بصفات أخرى من لهيب الحب . وذلك كالعذرية : « فلقد عقّم ثلج ضحكاتها الوحل »[2] ، والتنوعية : فـ « حول ثغرها تتنوع ضحكتها على الدوام »[3] ، والحنان المنفتح البراق : إذ « حالما تصبح ضحكاتكِ وحركاتك دغدغات فإنها تحدّد خطوي وتوشك أن تصقل الأحجار »[4] . ولكنّ ما يغري خصوصاً في الضحك هو الفرح والعفوية الحرة في قدومه . إن الضحك في الحقيقة قوة استخلاص فهي تُقتلع وتقتلعنا في نفس الوقت من الظل . . . من الهاوية . . . . من كل ما أنكره الوجود . فـ « الذهب يقهقه لأنه يجد نفسه خارج الهاوية »[5] . وتنتج هذه القهقهات دون أن تطالبنا بأدنى جهد ، تماماً كما لو أننا نفتح يدنا أو أن عصفوراً يغنّي (ولكن اليد التي تدغدغني هي التي تفتحها ضحكتي)[6] ، و« على منازل الضحك يقهقه عصفور بين جناحيه »[7] .

هكذا تلتقي الضحكة ـ في سجلّها الخاص الذي هو سجل الفرح والدم والالتهاب ـ بفرح العري . فـ « الضحك أينما كان يعرّي السعادة »[8] . كما أنها تلتقي بفرح المغنطة والخفة : « كلماتٌ خفيفةٌ . . . ضحكاتٌ من العنبر »[9] .

وأخيراً ، فإن الضحكة تلتقي بفرحة الامتداد المكاني . « ففي الساحات الكبيرة ضحكاتٌ كبيرة . . . ضحكاتٌ ملونةٌ في ساحات مذهّبة . . وقواربُ القبلات تسبر العالم »[10] .

إنها لعجيبةٌ قدرةُ التخصيب المجازي هذه التي تولّد ـ انطلاقاً من ضحكةٍ واحدة ـ صوراً متقاربةً للحزمة ، والحدّية القاطعة وقابلية التفتت والهذيان اللماع والدوران اللذيذ :

(1) p. 157.
(2) p. 132.
(3) «Capitale de la douleur», p. 36.
(4) p. 158.
(5) p. 188.
(6) p. 109.
(7) «Capitale de la douleur», p. 79.
(8) p. 399.
(9) p. 270.
(10) p. 401.

.... ضحكةٌ ، باقةٌ من السيوفْ
ضحكةٌ ، ريحٌ من الغبارْ
ضحكةٌ كأقواس قزحٍ سقطت من موازينها
وضحكةٌ كحوتٍ عملاقٍ يدور حول نفسهْ[1]

لعله ما من خيالٍ أغنى من هذا الخيال وأقوى على الربط الشاعري . فنحن نجده في النقطة المركزية لكل التجمعات الخيالية الكبرى . نجده مثلاً في قلب الحركة التي تحاول أن تزاوج بين رغبة الجموح والغريزية في علاقة أكثر إنطواء على نفسها وأكثر حميمية : « فرسان الضحكة المتوارون في عدْوهم ... »[2] . وإذا كان الموضوع الإلواري يحب التعري .... التهدّبَ ... الارتعاش .. الضحك .... ؛ وباختصارٍ ، فإنه إذا كان يجب أن يُقتلع من نفسه باستمرار من أجل أن يقدّم نفسه إلى أشياء العالم الأخرى ، فإننا يجب ألا نعتقد بأن صور الانفتاح هذه تحمل في ذاتها أي نزوعٍ نحو الضياع . فالانتشار لا يجوز أبداً أن يتحول إلى خلط : « إن كل الأوراق في الغابةً تقول نعم »[3] . ولكنها لا تني توجد كأوراقٍ أي كأشياء منفصلةٍ ومتفردةٍ ومنقطعةٍ صراحةً عن بعضها . فشغف إلوار في الانفتاح لا يحول بينه وبين « التحقق اللذيذ من المحدود »[4] . ولا شيء أسوأ عند إلوار ـ وهذا ما سنراه فيما بعد ، وهو يشكل أحد أهم كوابيسه الحادة ـ من التداخل المغرق .. من الضباب ... من انعدام الشكل الذي يذيب الخصوصية الحية للمدرك .

ومن أجل إرضاء إلوار فإن الفضاء يجب أن يكون مسكوناً بالأشياء المتمايزة المشعّة الموضوعة إلى جانب بعضها على وتيرةٍ من التقطيع المنغوم الذي وجدنا له فيما سبق مثال الضحك . والقصيدة ـ في هذا السياق ـ ليست أكثر من العملية الدالة التي تجعلنا نثب بلطفٍ من هذا الشيء إلى الآخر . وهكذا فإنه لا يمكن أن نكتشف عند إلوار أي ميل إلى الانصهار المذعر المعطّل ، وإنما نكتشف عنده ولعاً يبلغ حدّه الأقصى في العناية بالتفصيلات ... نكتشف تذوقاً ـ يكاد يكون فرنسيسكانياً بتفرد الأشياء . وكرسامٍ بدائي فإنه ينذر نفسه ليعدد بالتفصيل كل أنواع الغنى في الواقع . فما يهمه ليس الورقة ولا الموجة ولا حتى كل الأوراق ولا كل الأمواج ، وإنما « كل موجةٍ ، وكل ورقةٍ » ... « تتغير ... ترى بوضوحٍ ، وتشعّ »[5] .

---

(1) «Capitale de la douleur», p. 114.
(2) p. 271.
(3) «Capitale de la douleur», p. 128.
(4) p. 83.
(5) p. 268.

ومفردةُ « كلّ » هنا لا تعيد ـ كما هو الأمر عند « جيرودو » إلى الكونية المجردة في جوهرٍ ما ، وإنما إلى الرغبة في الامتداد الحسي الموصوف بدقة والمستنفَذ بحق .

هذا إلى أن هناك أشكالاً بلاغيةً قريبةً من مفردة « كلّ » وهي « كثيرٌ من » و« واحدٌ من بين » و« أكثر من واحد » . . . وهذه الأشكال هي التي تأخذ على عاتقها في خضمّ الغزير المتعدد أن توصل إلينا مفهوم الخصوصية الحية .

إن الكشف عن الفريد يمكن أن يحمل في طياته معنىً شاعرياً ، كما هي الحال في هذين البيتين حيث تتوازن الغزارة الإثارية لما هو معاش بفضل ما في الرؤية من دقة وتفصيل جميل . وهذه الدقة تبرّرها في البيتين علاقة المقابلة الداخلية المنغومة في توازنٍ صوتي مرهف . فتدرُّجُ الأصوات الانفجارية «p,b,v» يتقابل مع سجلّ الأصوات المنسابة والصفيرية «l, s, j» :

أكثرُ من شفةٍ حمراء ، عليها نقطةٌ حمراء
وأكثر من ساقٍ بيضاء ، لها قدمٌ بيضاء[1] .

وإذا كان الأمر كذلك فإنه سيكون علينا أن نقبل أن الأشياء أو مجموعات الأشياء الأكثر تعبيراً عن النمط الإلواري هي تلك التي تلبي في ذاتها ـ بشكل أفضل ـ الحاجة المزدوجة لخصوصية الشكل من جهةٍ والانفتاح على الحياة من جهةٍ أخرى . إنها أشياء تبدو منفتحةً متعريةً مدغدِغةً في نفس الوقت الذي تبدو فيه عنيدةً متشبثةً بخصوصيتها . « إنها رقيقةٌ قاسيةٌ شأنها شأن الحبيبة أو الصخرة التي تغطيها الطحالب »[2] ؛ الصخرة الطحلبية .

لننظر مثلاً إلى هذه الحقيقة الإلوارية المعبّرة : الإبرة . فالنظر الحالم يلمح فيها خطاً مشعّاً حاداً مستوياً منبثقاً كما لو أنه يريد أن يسيّج في داخله الوجود أو يطلق النهار . وفي إطلاقه النهار ، كأنما يريد هذا الخيط ـ بنعومته ورقّته الشفافة والمنسابة في الهواء برفق : « ضياء هذا الصباح إبرةٌ في حرير لامع »[3] ـ أن يوحي بسريان معنىً شفافٍ في النهار : « كان العالم شفافاً كالإبرة »[4] .

ولنأخذ مثلاً القصبة كنظيرٍ نباتي للإبرة . فالقصبة « خيزران مقوسٌ ذو نظرات

---

(1) «Capitale de la douleur», p. 11.

وإليك النص الفرنسي .

«Plus d'une lèvre rouge avec un point rouge
Et plus d'une jambe blanche avec un pied blanc».

(2) «Le livre ouvert», p. 177.
(3) p. 311.
(4) «Capitale de la douleur», p. 11.

مصقولة »[1] . إنها تزاوج بين القَيمة الرفيعة للتكامل - الاستقامة الملساء للاندفاعة - وبين الدلالة على الهبة . إنها الامتلاءةُ في هيئتها ، والاستدارةُ التي تلتقي - في خيال إلوار - مع موضوعات أخرى أكثر محسوسية ، موضوعاتٍ تخصُّ العطاء أو الخصوبة كهذه التحية الموجهة إلى المرأة عند اللقاء بعد العودة من الحرب : « رائعةٌ والصدر فيه استدارة . . . . . قديسةٌ أنتِ يا امرأتي ، أنتِ لي »[2] . أو كهذه الصورة : « ممشوقةٌ مغناج . . . ها أنت تترنحين »[3] . وحتى عندما يتغنى إلوار بشجرة الصنوبر فإنه يخاطبها بقوله « ذات الصدر النافر »[4] . فإذا ما رقّ الخيزران « خيزران الضحى »[5] قليلاً ، وإذا ما غُطّي بالأوراق ، فإن نعومته المنتصبة والأقرب إلى القدسية تبدو لنا وكأنها مرتبطة بالدفق السائل للوجود :

أيتها الشجرة الفتية ، أنتِ صنمٌ عارٍ ونحيلْ
أنتِ نبعٌ وحيدٌ ، ودغدغةٌ باسقةْ[6] .

وفي سجلٍ أكثر عدوانيةً ، فإن الحقل العمودي للخيطية الخصبة يلتقي مع صورةٍ مجاورةٍ هي صورة « السيف » ؛ هذه الشفرة المتموجة أبداً : « إنكِ تستبدلين بالحب ارتعاشات السيوف »[7] . وتنفتح الصورة غالباً على شكل حزمةٍ ؛ « باقةٍ من السيوف »[8] . أو لنقل إن الإبرة تصبح بطريقةٍ مغذّيةٍ سنبلة .

هكذا نستطيع أن نفهم الغنى والتجانس الداخلي لهذا التصوير الذي يحمله البيتان التاليان :

ما الذي يزنه زجاجٌ محطَّم
إن سنابل عريكِ تنساب في عروقي[9]

إن موضوعات الدم النشيط العاري ، والعروق ، والزجاج المحطم المنفتح على حرية الفضاء وخفته . . . كل ذلك يستدعي في التصوير - عضوياً - صورة السنبلة وحدّتها المنسربة الخصبة الممزَّقة . وهذا التلاقي نفسه يتحقق بدوره من خلال العلاقة الجوهرية بين « الأنا والأنتِ » ؛ إنه يتحقق في دارة المغنطة التي تخلقها التبادلية المظفرة .

(1) p. 189.
(2) p. 23.
(3) p. 140.
(4) p. 189.
(5) p. 371.
(6) p. 254.
(7) «Capitale de la douleur», p. 111
(8) «Capitale de la douleur», p. 114.
(9) p. 141.

وهذا الوجه البلاغي نفسه يمكن أن يلد موضوعاً أكثر تواضعاً وهو موضوع العشب أو العشبة الواحدة ؛ هذه العشبة القاطعة كالسيف ، الحادة كالإبرة ، تعرّفنا ـ هي الأخرى ، على والرغم من أنها قطرة صغيرة من النسغ ـ إلى جوهر النعومة الخبيء ، ـ « لقد كانا وادياً أغضّ من عشبة »[1] ـ وترتبط في العمق بكوكبة مدهشة من الخصوبة اللبنية :

إن العشب الذي يستقبلها (البقرة)
يجب أن يكون ناعماً كخيط حريرْ
خيطِ حريرٍ ناعمٍ كخيط حليبْ[2] .

فلتتضاعف هذه الخيوطُ . . . الخطوطُ العشبياتُ تحت النظر ، ولتتشابك مع بعضها ، ولترتبط بشكلٍ محسوسٍ ليستمر الحلم الإلواري في ملامسة الأشكال الأكثر تعقيداً كالشبكة . فهنا يتعلق الأمر ببنيةٍ تركيبيةٍ شديدة الليونة . وهذه البنية ـ مع احتفاظ كل عنصر من عناصرها بتفرّده الواضح ـ تُلزم عناصرها جميعاً ـ وبطريقةٍ لا تُقاوم على الرغم من تنوعها الشديد ـ بأن ينزلق الواحد نحو العناصر الأخرى في اتجاهٍ أفقيٍ جمعي .

هكذا تشكل الإبر « شِباكاً من الإبر »[3] ، كما لا نعدم أن نجد أيضاً « شباكاً من الأشكال والألوان والحركات والأحاديث »[4] ، و«شباكاً من صور الحياة التي لا تحصى » ، مما يعني الحضور الحسي لهذه الصور وتغيراتها وإلغاء الواحدة منها للأخرى : « شِباكُ الأشياء التي تختفي »[5] .

وهكذا يمدّ العشب على الثرى سحر « شِباكه الخادعة »[6] ، وتنتصب في السماء « شباك الأشجار »[7] ، وترتسم صورة العاصفة « شباكاً متلونة النور »[8] ، وعلى سطح المنزل يرمي ـ إلى الأعلى ـ « ضحىً من القرميد شبكة أفواهه المتوحدة »[9] ، وعلى الأرض يرتسم « سياجٌ من الطرقات »[10] .

وعلى هذا فإن عناصر التخريم والسياج والشبكة تجعلنا نتصور قانون التبادلية على

---

(1) p. 292.
(2) p. 27.
(3) p. 145.
(4) p. 355.
(5) p. 94.
(6) «Capitale de la douleur», p. 101.
(7) p. 28.
(8) «Poésie ininterrompue», p. 42.
(9) p. 253.
(10) p. 93.

شكل التمفصل البالغ الحساسية . وهناك حيث تجد العنقود ـ وصورته شائعة في الحلم الإلواري ـ قانعاً بتلاصق عناصره إزاء بعضها ، فإن هذه العناصر المذكورة تعانق بين ما هو مختلِفٌ ، وتجبره على الانقسام وتضييع نفسه من أجل أن يجد نفسه في نفسه ؛ أعني من أجل أن يُخصب بنفسه ، وذلك عن طريق تبادليته الخاصة الحميمية .

وهذه الطريق تبقى على الدوام واضحةً ومنظمة . فالتشابك ـ ومثاله النسيج النباتي الذي يملك عند إلوار ـ سواء كان تداخلاً في أغصان شجرةٍ أو كان أدغالاً ـ نوعاً من الكمال في إطار الحيوية الشبكية ـ لا يمكن أن يكون ركاماً ـ لأن العلاقة تضيع في مثل هذه الحالة ـ ولا يمكن أن يكون زُغباً ـ لأن العلاقة تخنق نفسها بنفسها في نشوة .

فلكي تسري الكينونة في عروق الشبكة ، يجب أن تستمر البنية الداخلية للشبكة في الحفاظ على دقتها وتهويتها وقدرتها ـ انعكاساً وبريقاً ـ على أن ترتِّب في نفسها وتنسِّق « حزمة الحياة الصباحية »[1] . إن « لهيب الحياة المضيء » يقع ويتعرى في « شبكة الومض والألوان »[2] . وفي صميم نسيجها النباتي ، فإن الشجرة تستوقف وتثير ـ كأنما تغذي بذلك ـ الاضطرام المجنّح أو الملتهب . « ففي الصباح تضرم الأغصانُ غليان الطيور »[3] و« بين الأغصان البارزة لجدار الغابة اللانهائي تمرح نجوم البيوض »[4] ، ويصبح « الكمال في الغابة مَعلقاً ناعماً للشمس »[5] .

ويمكن أن ترتسم الرابطة بشكل أكثر بساطةً ، وفي هيئةٍ وحدانية الانسياب عبر وجهٍ بلاغيٍ آخر من وجوه التضامن المحسوس بين الأشياء . وهذا الوجه هو ما يعطيه التسلسل الدائري المتخيَّل عبر مجموعة من الوقائع الجميلة كالخاتم والعقد والحلقة والسوار .

وإلوار هنا ، لم يعدْ يحلم بعالم يحييه مسار اللهب الشبكي داخلياً ، إنما هو يعانقه من الخارج ، ويمسك به من محيطه ، ويمتلكه بالتفافة الحركة الواحدة. وهذه الحركة ـ التي تبقى خاضعة لموضوع التبادلية ـ تتكون من تتابع علاقاتٍ جانبيةٍ ـ كحبيبات العقد المنظومة ، وأيادي الراقصات المتشابكة ـ وتنغلق على نفسها ثم تعود كالصدى والانعكاس إلى النقطة التي انطلقت منها .

وهذا يعني أن امتلاكك الأرض يكمن في أن تترك نفسك تنزلق من شيء إلى آخر

---

(1) p. 232.
(2) «Au rendez-vous allemand».
(3) «Le livre ouvert», p. 77.
(4) p. 266.
(5) p. 246.

حول الأرض ، أو أنه يعني ـ بشكل ميتافيزيقي ـ أن تحب امرأةً مـزينةً كـالحقول الغابات . . . الطرقات . . . والبحر الجميل ، ودورة العالم »[1] .

إن فن الوصف «Le Blason» الذي ينجح إلوار في استخدامه هو الشكل البلاغي لهذا الجرد الدائري . ولكنْ حذارِ ، فإنه لكي تبقى هذه الدورة إيجابيةً يجب ألا تكون متخيَّلة كخطٍ ضاغطٍ أو حدٍّ نهائيٍ وسلبيٍ للمجال . فالدائرة عند إلوار تطمح إلى أن تحيط العـالم دون أن تقفله . إنها ترسم حـدوده ولكنها تحـافظ في انحناءة تقـوّسها عـلى الغريزة التي تفتح العالم لكلّ ولادةٍ جديدة وكلّ أخوةٍ جديدة .

وهكذا ، فإن الانغلاق الشامل لمحيط الدائرة لا يمكن أن يعيق الاندفاعة الخاصة بكل نقطةٍ من نقاطها .

ففي حلقة الرقص ـ على سبيل المثال ـ تمسك الراقصات بأيادي بعضهن ، ولكنهن يفلتن من هذا السياج الدائري لرقصهن بشكلٍ ما . وذلك ما يظهـر في هذه « الحلقـة الغريبة لأمهات مشرقات مشمرات محددات »[2] .

كما يظهر في صورة الفجر الذي إذا أراد أن يحتفل باستعادة الأشياء لدائريتها فإنه ـ كما تفعل المرأة السعيدة ـ يحيط عنقه « بعقدٍ من النوافذ »[3] ، عقدٍ تكون حبيباته فتحات ضياء أو ومضاتٍ صغيرةً للنهار(*) .

---

(1) «Capitale de la douleur», p. 11.
(2) p. 143.
(3) p. 95.

(*) والى هذه القصيدة ينتمي البيت الشهير الذي يقول فيه الوار : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » . ويبدو لي أنه يمكن إخضاع هذا البيت لتعليق مماثل . فإلى جانب ما تنطوي عليه البرتقالة من إيحاء بالاستدارة والكثافة في اللباب ، يأتي اللون الأزرق ببعد آخر وهو الانفتاح والشفافية والعمق السماوي . ولكن بدلاً من ان تكون كل صفة من هاتين الصفتين مكملة للأخرى ، فإنها تخترقها ، وهنا تكمن المعجزة . وربما كان هذا بالرغم من التحدي أو بفضل التحدي الذي يحمله المجاز في البيت . ويتمثل هذا التحدي في التضادّ الظاهري بين الأزرق والبرتقالي . ولما كان الأزرق ملتصقاً عنوة بلباب البرتقالة ، فإنه يصبح بدوره كثيفاً وريانـاً .
فالشفافية التي ينطوي عليها الأزرق سعيدةٌ وهاربةٌ ولا نهائية الى الدرجة التي تبدو معها وقد اختصرت لامرئيتها في مرئية لونٍ بسيطٍ جداً يمكن أن يكون موضوع للذة مباشرة . انها الزرقة التي لا تني ـ وحتى في جانبها الصوتي ـ تذوب في الفم كما يذوب اللب في حبة فاكهةٍ لا نهائية .
والعكس صحيح فاللون البرتقالي حين يزرقّ يصبح خفيفاً هوائياً مستسلماً لحركات التفكير الشاردة وهي تزرعه ـ حالة ـ جيئة وذهاباً .
وفي النهاية فإن الطرفين المجازيين للدالّ « أرض ـ برتقالة » ، وبفعل ابتعادهما عن بعضيهما ـ لأن الزرقة لا تنتمي الى أيٍّ منهما ـ يعيداننا الى إدراك مدلول يتعداهما معاً في نفس الوقت الذي يحتوي فيه خصوصيتهما الشديدة . انه مدلولٌ يمكن ان نتصوره في شكلٍ يتمثل في الاستدارة المتقّبة والمطاطية التي تنبىء بالبرتقالة ، =

وفي العقد كما في السوار يعبّـر التصوير أيضاً عن واقع محسوس يتمثل هنا في نور الصباح الذي كاد يتجسد ؛ هذا النور الذي يحصره ويتغنّى به العقد والسوار . وهذا ما يضيف إلى قيمتها الربطية قصديةَ المباركة الشهـوانية . ففي رسمهـا لحدود الكـائن ، تدغدغانه بنشوة وتؤدة كمثل « سوار هذه القبلة حول ذراع لا نهائية . . . »[1] .

وأما فيما يتعلق بالخاتم ، فإن التعبير عن جوهره المشع يتم أحياناً مباشرةً بطريقـةٍ مضيئةٍ كما هي الحال عندما يأتي إلوار على ذكر «KLEE» فيتحدث عن « فصـل يحمل النجوم الكبيرة خواتم في كل أصابعه »[2] . ويتم أحياناً أخرى على مستوىً أكثر ملموسيةً تحت شكلٍ من أشكال الامتداد الحريري . وهذا ما يظهر ـ على سبيل المثال ـ في الصورة التالية : « الشجرة خاتمٌ من النسيج الموصلي »[3] ، أو يظهر في هذه الصورة العجيبة حقاً وهي الصورة التي تأخذ على عاتقها أن تصف صمت نعاسنا الثرثار :

وحينما أنام
فإن حلقي يتحول إلى خاتمٍ ذي معلمٍ من قماش التول[4]

وعبر هذه التحليلات المتعددة ، يتضح لنا أن العالم الإلواري يرغب في أن يكون ـ ككل موضوع موصوفٍ هنا ـ نهائياً ولا نهائياً في نفس الوقت . فهو لا نهائيٌ لأن المعنى لا يتـوقف عن الجريـان في هذا الكـون . إنه يجـري مني إليـك ومنـكَ إليّ ، ومنـا إلى الآخرين ، ومن هؤلاء إلى الأشياء التي تفصلنا ، ومن هذه الأشياء إلينا نحن ، وما من حدٍّ ممكنٍ لهذه المسافات ولا من وقفة . و« الحب هو الإنسـان غير المكتمـل »[5] ، وما الكائن إلّا وثبٌ أبديٌّ في الكائنات :

هنالك أندفعُ في الفضاءْ
وليَ الليلُ والنهارُ مِقفزانْ
هنالك ألتحق بالعالم الكليْ
من أجل أن أطفر صوب كلّ شيءْ[6]

=ولون يتمثل في الأزرق السماوي البرتقالي الملتهب ؛ لونٍ مفروشٍ أرضاً وبشكل مباشر على سطح البرتقالة . ولكنْ ، ألا يمكن أن يقال أن هذا اللون مستحيل ؟ ربما ، اذا تعجّلنا في الإجابة . ولكنّ دور المجاز هو أن يجعله ممكناً وضرورياً .

(1) p. 140.
(2) «Capitale de la douleur», p. 110.
(3) p. 262.
(4) «Capitale de la douleur», p. 95.
(5) p. 119.
(6) «Poésie ininterrompue», p. 11.

فالفضاء الخارجي إذاً يحكم في حياتي أخصّ الخصوصيات : « الباب المفتوح في الخارج ينتصب ملكاً »[1] ، ولن يكون لي من حظٍ في أن أصل إلى نفسي إلا إذا قذفت بنفسي ونسيت نفسي في هذا الخارج الذي لا حدود له . ومن المؤكد أن هذه الحركة يمكن أن تقودني إلى الشك أو الدوار . فأين أنا في الحقيقة ، أنا الذي لا يعرف الهدوء حين يكون حيث يكون ، وإنما أكون بشكلٍ مستمرٍ حيث لا أكون ، وذلك إما في اتجاه الآخرين ، وإما في الآخرين : « أبعيدون نحن عن وعينا ؟ أين حدودنا ؟ أين جذورنا ؟ أين هدفنا ؟»

وما يلبث إلوار أن يطمئن نفسه باستدعائه لصورة نوعٍ من الحضور الكلّي الفعال ؛ حضورٍ أرضيٍّ لا نهائيٍ لأناه :

فنحن جسدان متلاحمان ملتصقان بالأرض
إنا نولد من كل صوب ، ولا شيء يحدّنا[2]

وإذا كنا بلا حدود ، فإن هذه اللامحدودية تبقى من نوعٍ علائقي ، ولا تخرجنا من الحلولية التي تغلقها علينا النظرة العاشقة للـ « أنتَ » . وإلوار لا يبحث ـ حتى ولو كان ذلك في الآخر ـ عن البعد الماورائي . فهو ليس في حاجةٍ حتى إلى أن يرفض التسامي . فالتسامي مُبعدٌ منذ البدء ؛ منذ الاكتشاف الأصلي الذي وضع العالم وحدّده كحقلٍ للحب المتبادل :

إن تقويسة عينيك تطوف في قلبي
كحلقةٍ من الرقص والعذوبةْ
إنها هالة الزمن والمهد الليلي المطمئنْ[3]

وداخل هذا المهد المطمئن يتابع الكون الإلواري مبادلاته وتغذيته الذاتية واكتماله اللانهائي . هذا أنا ، محْميٌّ ولكنني منفتح ، مَرْميٌّ في الأبعاد ولكنني أسقط في تقعير العالم ؛ يحيطني الحب كالشفافية ويَعْبرني : « تطوقني هذه المرآة المعدومة حيث يطوف الهواء داخل نفسي »[4] . وعلى هذا فإنه ليس في وسعي أن أجد قَدَراً آخر ؛ مصيراً آخر ؛ واجباً آخر ؛ سعادةً أخرى إلا المشاركة ـ بوسائلي وبالنيابة عنها ـ في هذا الدوران المتداخل الخصب للعالم الأرضي .

ولكنْ ، هل يمكن أن يشهد هذا الدوران توقفاتٍ أو أعطالاً ؟

(1) p. 142.
(2) p. 350.
(3) «Capitale de la douleur», p. 143.
(4) p. 144.

لعلّ السيرة الذاتية الروحية لإلوار تسمح لنا بأن نجيب بالإيجاب. وذلك أنه إذا كانت اللغة عنده - في الغالب الأعم - محرّضاً ومثيراً للسعادة ، فإنه يحدث أن يتحدث إلوار ليقول إنه ليس عنده ما يقول ، ويقول إن دارة الكينونة عنده قد تحطمت ، وإنه لم يَعُدْ يسري فيها أي تيارٍ من تيارات المعنى .

فإلى أي أمرٍ يجب أن نردّ توقفات الشعر ؟

إن ذلك يعود - بلا شك - إلى خللٍ لا إرادي ، أو خللٍ يتحمل مسئوليته أحد أقطاب البث الثلاثة « أنا - أنتَ - العالم » والتي يثير تماسكها - كما رأينا - عملية المعنى .

ولكي يصيب هذا التوقف بؤرة الحلولية الشخصية ؛ أعني « الأنا » فإنه يكفي لهذه الأنا أن تنساق وراء المتعة البريئة ظاهرياً ؛ متعة الوجود ، أو بالأحرى متعة ألا تكون إلا نفسها .

وفي انطواء الوعي بشغفٍ على نفسه ، وتملّيه نفسه ، وإصغائه لنفسه ، وتذوقه بجشعٍ مُحابٍ مذاق غموضه العكر ، فإن الوعي يكتشف نفسه فجأةً مهجوراً وخاوياً وضائعاً في « أعماق الآبار » : « يا وحدتي . . . أيها العسل الجميل الغائب ؛ يا وحدتي . . . أيها العسل الجميل المرّ ؛ يا وحدتي . . . أيها الكنز المحرق » 01[1]

ولنأخذ مثلاً صورة رأس الميت ؛ أعني الجمجمة التي ترمز في هزءٍ إلى نرجسية « الأنا » . فالجمجمة تنطوي على مكان تفكير ، ولكنه تفكيرٌ موقوفٌ ؛ سجين قوقعته العظمية من جهةٍ ، وخالٍ من جهةٍ أخرى لأنه لم يعدْ فيه من شيءٍ قادرٍ على التفكير .

إن انغلاق « الأنا » ينفي الامتداد . . الضحك . . الابتسام . . تاركاً لهذه « الأنا » أن تكشّر عن عجزها في أن تكون : « كل الوجوه كانت مغلقة . وتحت الجلد المشدود الذي لا تجاعيد فيه تُنضج الفاكهة المرّة للجمجمة تكشيرتها الهائلة »[2] . وفي النوم - ونحن هنا أمام شكلٍ آخر من أشكال الانطواء على الذات - أجد نفسي إزاء « أيدٍ وحيدةٍ . . . عيون وحيدةٍ . . . والجمجمة كجبلٍ لا يقوى أحدٌ على تسلّقه »[3] .

ولكنه يمكن لمرض الانطواء أن يعلن عن نفسه بصورٍ سلبيةٍ أخرى كصور الانشداد والسجن والنحول العقيم الذي ينتهي بالبذور القيّمة للكائن إلى الجفاف :

---

(1) «Le livre ouvert», 25-26.
(2) p. 354.
(3) p. 220.

أيتها الوحدة يا ذات الأرداف الضيّقةْ
يا إشبينة الكنوز الضائعةْ
إنه ما من جدارٍ إلا لأجلي أنا[1]

ولنفهمْ أنّ هـذه « الأنا » هنـا ، وقفٌ عليّ أنـا ؛ أنّ هذه « الأنـا » تعتقـد أن في استطاعتها أو من واجبها أن تفصل نهارها عن نهار الأشياء ، إلا أنها تجد نفسها في آخر المطاف وسط غياب النهار . « فأنا أميّـز نهار الضياء الإنساني الذي لـديّ »[2] . إنني لا أملك ـ في الحقيقة ـ كياني إلا من خلال التبادل الذي لا ينقطع مع العالم .

وأما سبر الذاتِ من الداخل ؛ هذه اللعبة الداخلية للمرايا ـ « أيتها الانعكاسات على نفسي . أيتها الانعكـاسات الـدموية »[3] ـ فإنها « لا تمنحني أبـداً إلا الوهن ، إلا الشبح المراوغ الـذي يعبّر عن الانقسـام الـدائم لحقيقتي ؛ إنها لا تمنحني إلا ظـلاً لظل »[4] .

وعلى هذا فإنني إذا لم أكن مرئياً من الآخر ، لا أستطيع أن أرى نفسي . وإذا كنت منقطعاً عن الآخرين ، سأجد نفسي منقطعاً عن نفسي . وليس لهذه الكارثة إلا عـلاجٌ واحدٌ ، وهو ألا أعود إلى رؤية نفسي ؛ أن أرتـدَّ إلى الخارج ، وأديـر من جديـدٍ نحوه عينيّ :

فلتعيداني مرئياً يا عينيّ الجميلتين
إنني لا أودّ الانتهاء داخل نفسي[5]

وأما فيما يتعلق بقطب الـ « أنتَ » ، فإن اضطرابات السريان الوجودي ذات منشأٍ مختلف . وتعود هذه الاضطرابات إلى استنفاذٍ لسحر هذا القطب ، كـما تعود إلى تقلص تدريجي لضيائه ، أكثر مما تعود إلى انطواءٍ حانٍ على الذات . ففي الحقيقـة ، يمكن أنْ يغيب إشعاع الآخر ثم ينطفىء . وعن أراغون ـ على سبيل المثال ـ والذي اتهمـه إلوار عام (1932) بخيانـة السريـالية ، ذهب إلـوار إلى أن أراغون « قـد أظلم فجأة بـالنسبة إليه »[6] ، وأنه لم يبق لنا إلا أن ننتظر القفزة التي لا بدّ له أن يقوم بها في الليل الأخير .

ولكنّ الأمـر سيكون أشـدّ خطورةً حـين يصيب هـذا التعتيم قـطب الـ « أنتَ » الجوهري ؛ أعني المحبوب . فإذا قرأنا ـ على سبيل المثال ـ النص الجميل جداً وهو عبارة

(1) p. 246.
(2) «Capitale de la douleur», p. 94.
(3) ibid.
(4) p. 380.
(5) ibid.
(6) «Documents surréalistes», (M. Nadeau), p.p. 227-228.

عن نوعٍ من السيرة الذاتية بعنوان « ليالٍ تقاسمناها »[1] ، سنجد ـ قبل كل شيء ـ تصريحاً حاراً بالوفاء . وهذا التصريح ليس أكثر من إعادة تأكيدٍ لجوهر هذا القطب ؛ جوهر المعيَّة الأصليّ تجاه الـ « أنت » .

« إنني لم أتخيل حياةً أخرى في أحضانٍ أخرى أو في اتجاه أحضانٍ أخرى . ولم يراودني التفكير في أن أنقطع يوماً عن أن أكون وفياً لكِ فلقد فهمتُ إلى الأبد فكركِ وفكرة وجودكِ وأنكِ لا تحْيين أبداً إلا معي » .

ولكننا ما نلبث أن نكتشف إزاء هذه الصورة مباشرةً تعبيراً عن قناعةٍ مغايرة . فالحياة « تداهم حبّنا » ، والحياةُ « بحثٌ لا يتوقف عن حبٍ جديدٍ من أجل محو الحب الأول ؛ الحب الخطير » ، والحياةُ « ترغب في أن تغيّر الحبيبَ » . . . . . ولكنّ هذين التأكيدين لا يحملان أي تناقض. فداخل بنية الـ« نحن» يعمل قدر التجديد. والمرأة المحبوبة لا تحيا بالنسبة إليّ وإلى حبي إلا شريطة أن تشعّ وتنعكس بلا توقفٍ في نساءٍ أخريات. وهؤلاء النساء يحترمن فيها أصلهن أو مرآتهن الأولى . فهن يُعِدن إليها ويتعلقن بها . وأما سحرهن فإنه يسوّغ « الحب الوحيد الممكن » .

ولكنّ هذه الكثرة في السحر لاتني تحمل « للحب الوحيد » منافسةً خطيرة . فمن المؤكد أن « مئة امرأة » يتوحّدن بكِ . . . ولكنهن « يملكن مئة وجهٍ ؛ مئة وجهٍ يهدّد جمالك بالخطر . . . » .

وهنا يمكننا أن نحاول تقسيم الأدوار بين مجموعة هؤلاء النساء تاركين لـ « التي يعرفها الشاعر بشكلٍ أفضل ؛ أعني الحبيبة » أن تهيمن في أعماق الضوء الباهر . ففي هذه الأعماق تبقي الحبيبة ـ « بلا حُجُبٍ ولا سرّ » ـ المبدأَ و« السببَ الأصلي » مانحةً « لانعكاساتها . . . تابعاتها . . صُوَرِها الكثيرات » وظيفةً أقلّ شأناً هي وظيفة التسلية . ويمكن لهذه الوظيفة أن تكون أكثر جسديةً : « إنهنّ يسرّحن شعورهن ، ويحرقن الأرصفة » .

. وهذا ما يفعله إلوار في قصيدته ذات العنوان الشديد الدلالة ، وهو « واحدةٌ بالنيابة عن الكلّ »[2] .

على أن إشعاع « الكل » يضرّ في النهاية بسحر « الواحدة » . وهنا يتحيّر النظر . فأيهن تشعّ أمامي أكثر من الأخرى ؟ أين توجد المرآة الحقيقية ؟ من أين يمر المحور المنعكس لنوري ؟

---

(1) «Nuits partagées», p. 124s.
(2) p. 92.

إنها لحظةٌ مؤلمةٌ حيث « الحياةُ والحبُّ » قد ضيّعا « نقطة ارتكازهما » . وليس لهذه الأزمة إلا مخرجٌ واحدٌ يكمن في اختيار نقطة ارتكازٍ جديدٍ للحب . وفي هذا ، فإننا نحمّل « أنتِ الأخرى» ؛ أي المرأة الجديدة بؤرة الكيان الذي لم يَعُدْ باستطاعة الـ « أنتِ القديمة » أن تضعه موضع الإشعاع .

وهكذا ، فإنه إذا كانت هوية « الأنا » تختنق أحياناً بحركة تقلص أنانية ، وإذا كانت الـ « أنتِ » تمّحي خلف السطوع الشديد الإغراء لانعكاساتها . . . . فإنه بين هذين القطبين وعلى مستوى الموضوعات يمكن أن ينتج خللٌ من نوع مختلف في دوران الكينونة . وتأخذ الكارثة هنا شكل الإفراط . فلشدة سطوع النور أحياناً ، وشدة خفّته وحيويته ، والسهولة البالغة في قهره العقبات والمسافات ، ينتهي النور إلى اختراق الأشياء وإذابة كل الأشياء في داخله .

إنه يمكن للرؤية المفرطة في صفائها أن تلغي المرئي ، وأن تحطّم فيه مصدري الرؤية الإنسانية في « الأنا» و« الأنتِ » اللذين يبدوان في مثل هذه الحالة كغريقين في محيطٍ من الشفافية .

ولقد وصف إلوار إغراء هذا الصفاء في سطورٍ سهيرةٍ يستهلّ بها « الهرم الإنساني » . فهو يعترف في هذه السطور بما انتابه من حاجةٍ إلى الفخامة والأبّهة وبما آل إليه من سائغةٍ نحو « اللغز الذي لا تلعب فيه الأشكال أي دور » . ويعترف بتوقفه الفضولي إلى « سماءٍ حالَ لونُها » وأبعدت عنها « العصافير والسحب »[1] .

ولكي يشبع إلوار في نفسه مجموعة هذه الرغبات ـ والتي لا تلائم البتة اتجاهاتها المألوفة ـ فإنه يستسلم حقاً لاستبداد الرؤيا متجاهلاً مفاهيم التبادلية والثنائية والتوازن : « لقد أصبحتُ عبداً للقدرة الصافية على الرؤية ، عبداً لعينيّ الموهومتين العذراوين الجاهلتين نفسيهما والعالم . إنها القدرة الهادئة . لقد ألغيتُ المرئي واللامرئي وضِعْتُ في مرآةٍ بلا طلاء . ولم أكن قابلاً للتقويض ؛ إنني لم أكن أعمى » .

ومع ذلك فإن هذه القدرة الكلية على الرؤية لا تتميز عن العمى إلا بصعوبةٍ شديدة . ففي خلطها بين مستويات الواقع ودرجاته ، تفقد هذه الرؤية قدرتها على التعرف إلى العالم ، وتجهل نفسها .

ونحن هنا أمام حالةٍ هي حالة « النور الذي لم تَعُدْ له الطبيعة » ، وإنما أصبح هو الطبيعة ، حيث يظهر عاجزاً عن إضاءة العالم من خارجه وبالتالي عن تحريضه من أجل أن يكون .

---

(1) p. 77.

ويكشف لنا « بيير إيمانويل » «P.Emmanuel» الذي علّق على هذا النص بكثير من الدقة والسلامة أنّ « السعي المنهك وراء الصفاء » عند إلوار ـ في تلك الفترة ـ قد « فسد وأصبح مجرّداً وجمّد الكينونة في صميمها » .

ولهذا الإخفاق الروحي عند الشاعر نظيرٌ مستمد من سيرته الذاتية . ففي عام «1924» ـ هذا العام الذي يُحتمل أنّ إلوار قد كان فيه ضائعاً في الشفافية المخيفة للمرئي ، وعدم الإمكانية في إنسجام ذلك مع العتمة الحقيقية في حياته ـ قرر أن يهرب ويترك باريس وزوجته وأصدقاءه متوجهاً في رحلةٍ غامضةٍ حول العالم :

« إنني ذاهبٌ ـ كتب إلوار إلى «Gala» ـ (لقد ذهبتُ) ، لأنه لم يَعُدْ في استطاعتي أن أكتب » .

فكيف يمكن التغلب إذاً على هذا العجز ؟ إنه يبدو أن الحلّ يقوم على مداهمة الشفافية نفسها ، وذلك بوضع حدٍّ لسلطانها :

أيّ مشهدٍ جميل . . . يا له من مشهدٍ جميلْ
هذا الذي يجب نبذه . إنّ كمال مرآةْ
قد يحيلني إلى أعمى[1]

فلكي نستعيد الرؤية ، لا بدّ من أن نحاول الحصول على مرآةٍ غير كاملٍ ، فنميّز من جديد بين المرئي واللامرئي ونعيد أعيننا إلى واقعها ؛ إلى وعيها للعالم ولنفسها . وهذا يعني أننا نعطي من جديد طلاءً لهذه المرايا التي كان يَعْبرها نظرنا بأكثر مما يجب . والطلاء يعني ستارةً من السلبية أو قاعدةً لليل لا يمكن انتهاكه . ففي ذواتنا ، وفي الآخرين ، وفي الأشياء ، سنحاول أن نكتشف الآن ما هو سِريٌّ وما هو تحفّظي ، وأن نكتشف العقبة التي لا يمكن اختراقها ؛ أن نكتشف الظلّ الذي يتزاوج مع طوفان الضياء اللاإنساني .

فالسواد هو الذي يوقف الضياء ، وبالتالي فهو الذي ينحته . إنه يثبّته في الأشكال ويربطه بجوهر الأشياء ويسمح له بأن يشكّل في المشهد . هذا الانعطاف أو ذاك وأن يكون ضياء هذا الشيء أو ذاك .

هكذا يعود النهار المحمّل بالسواد إلى السريان بين قطبي الرؤيا الشخصيين . وذلك دون أن نغفل أن هذين القطبين يجب أن يرسلا الآن النور والظلمة على حدٍّ سواء :

(1) p. 88.

مِنْ شرنقتيَّ عينيَّ
سيولد أنايَ الآخر المكفهرّ
متكلماً بغير وضوحٍ ، شكوكاً متكهناً
إنه يغدق على الواقع
وأنا أُخضع العالم في مرآةٍ سوداء[1]

إن صورة محجر العين « القلب الأسود لعينيَّ »[2] ، أو صورة الجفن المغمض ، هي صور الخصوبة الحسية ، وهي بالتالي تفرض التكامل الضروري بين النهار والليل . فإذا كنا نودّ أن نرى العالم بتنوّعه وتضاريسه ؛ أعني بإنسانيته ، وإذا كنا نودّ أن نفهم العالم بتطريزه للمعنى واللامعنى ، وبإمكانية المقابلة التي يجب أن يغذّيها العالم في داخله بلا انقطاعٍ لكي يكون ويحدّد كينونته ـ هذه المقابلة بين المنفتح والمنغلق ؛ بين المضيء والمنطفىء ؛ بين الكينونة واللاكينونة ـ فإنه يجب على « الأنا » أولاً أن تُدخل السلبية في قلب هذا العالم ، وذلك عن طريق الحركة نفسها التي تضيء بها العالم .

فأنْ ترى إذاً ، ربما يعني ألا ترى . والإضاءة تعني الإظلام . . . الإخفاء . . . . التقلّص ، كما أن النظر يعني إغماض العينين :

أروني السماءَ المحمّلة بالسحب
المكررة للعالم المدفونِ تحت أجفاني
أروني السماء في نجمةٍ واحدةْ
فغيرَ مُنبهرٍ ، أرى الأرض بوضوحْ
والحجارةَ المظلمة ، والأعشابَ الأشباحْ
وألعاب النار والرماد
والتضاريسَ الجليلَةَ للحدود الإنسانية[3]

فهذه الحدود تبقى بالنسبة إلي حدوداً إنسانية .وهذه العيون التي أغمضها، إنما أنا الذي قرّرت أن أغمضها . وحتى هذه الساعة أبقى سيداً لتراجعي . وكل ما فعلته هو إدارة الظل المكتشَف في داخلي نحو تنظيمٍ أفضل للضياء . على أنه توجد في أنحاء العالم أشكال للظلمة التي لا أستطيع ـ في أي حالٍ من الأحوال ـ أن أتقي انفجارها أو حتى أن أضبطه . فهي أقدارٌ كبرى يبدو أنها تنبثق فجأةً من خارج هذه الحدود ، ويحطم هجومها التوازن الخصب للحلولية .

(1) p. 88.
(2) «Capitale de la douleur», p. 17.
(3) p. 170.

وهذه الانقطاعات أخطر بكثيرٍ من تلك التي وصفناها حتى الآن . فالأمر لا يتعلق هنا بخللٍ داخلي يؤثر في وظيفة هذه المحطة الخاصة أو تلك من محطات الدارة الشعرية ، وإنما بصدمةٍ شاملةٍ تشلّ البنية أو تهزها من الأعماق . وإلوار ـ كشاعرٍ متفائلٍ أساساً ـ يجد نفسه من وقتٍ إلى آخر غارقاً في نوباتٍ خطيرةٍ من اليأس . وربما كان ذلك لأن تفاؤله وحدسه ببعض السهولة الوجودية يجعلانه لا يُدخل في لعبتها وفي حساباتها ـ بشكلٍ كافٍ ـ الفعالية المحتملة لهذه القوى الكبرى المحطِّمة .

وهكذا ، حين تظهر هذه القوى الكبرى المحطِّمة ، يؤخذ إلوار على حين غرّة ، ويتوجب عليه أن يصارع اللامنتظر بيدين عاريتين . ولكنه لا أجملَ ولا أجدى من أن نراه يقاوم ويحاول أن يحافظ على حياته ـ التي يحافظ عليها دوماً في آخر الأمر ـ ضد الهجمات غير المتوقعة لما يأخذ بالنسبة إليه وجه الشر .

والهجوم المألوف بالنسبة إليه ، والأسهل رداً ، هو ذلك الهجوم الذي يتعرض له إلوار كل مساء في الساعة التي تغيب فيها الشمس . ففي هذه الساعة يذيب الظل في داخله ـ وشيئاً فشيئاً ـ كل وجوه الواقع المألوفة . فالليل يرعبه لأنه ـ في جوهره ـ انطفاءٌ واختفاءٌ وجمود : « موتٌ مُغْبَرٌّ للألوان » ؛ « صمتٌ لا ينضب هذا الذي يهزّ الطبيعة بعدم تسميته لها »[1] ، و« يحطم » التبادل الإنساني و« مرايا الشفاه »[2] .

إن الليل ـ في الحقيقة ـ يلغي الضياء والضحك والكلام ، ويلغي معها كل إمكانيات الكينونة التي كانت في حوزتها .

وجمود الليل يستدعي الوحدة . ولكنها وحدة مفروضة يعيشها إلوار وكأنها تخلٍّ إلهيٌّ عنه . وسقوط في اللاواقعي :

وفجأةً يهملني النورْ
ووحده الموتُ يبقى على تمامهْ
إنني ظِلٌّ ، ولم أعدْ أرى[3]

وهكذا ، فإن الليل لا يرسم قفا النور وحسب ، وإنما يرسم ـ وبشكلٍ نشيطٍ ـ نهايته وموته .

إن هبوط الليل هو العملية التي ينزلق معها العدم إلى قلب الكينونة . فما الذي أستطيعُ أن أفعله إذاً أمام هذا الغزو ؟ أنام أو لا أنام ؟ فمن الجانبين ينتظرني ألمٌ على حدٍّ

(1) p. 101.
(2) ibid.
(3) «Le livre ouvert», p. 76.

سواء : فإما أن تكون هناك « حركات المسهّد الآلية »[1] ، والسهر الحزين حيال ضياءٍ كاذب ، والانتظار في « مأوى بلا ألـوان »[2] ، وإما أن يكـون هناك الغـوص الذي لا خلاص منه في الرعب الأسود . فالنوم ـ بالنسبة لإلوار ـ محلّ شؤمٍ مزدوج : إنه مشئومٌ لأنه محلّ احتجاز ؛ فأنا مضغوط في الليل من كل الجهات بأسوارٍ ضخمة من العـدم . وهو مشئوم لأنه محلّ سقوط ؛ ففي نومي أسقط في قعر المكان والزمان ، وأتعـرض إلى نوعٍ من الارتكاس المريع للحيوية .

فبدلاً من أن أتلقى المدى خفةً وانطلاقاً ؛ بدلاً من أن أحيا الزمن انبثاقاً من عمق النسيـان لحاضرٍ متجـددٍ فرحٍ عـارٍ ، أعيشهما معكـوسين كعـودةٍ نحو المـاضي ؛ نحـو الأسفل ، وكدُوارٍ يثيره القاع ؛ ولكنه قاعٌ قاحلٌ وجاف :

وهنا لي نصيبي من الظلماتْ
غرفةٌ مغلقةٌ بلا قفلٍ ولا أملْ
وأعود بالزمن القهقرى صوب أبشع أنواع الغيابْ
وكم من ليلةٍ « أجدني » فجأةً
دونما ثقةٍ ، ولا أفقٍ ، ولا نهارٍ جميلْ
فأيةُ حزمةٍ منهوشةٍ هذه[3] .

فالليل يعيدني مكانياً وزمانياً ـ إلى ما يشبه النواة المجوفة للتجـربة . ويعـود منشأ هذه الكارثة إلى حقيقةٍ أكثر تأصـلاً تكمن في أن الليل يجعـل مني « حزمـةً محطمـة » ، ويحول بيني وبين كل إمكانيةٍ للعلاقة والعطاء . ولعلّ الأمر الذي يصعب احتماله في هذا الليل ـ على وجه الخصوص ـ هو بُهوتهُ والصمم في نسيجه ؛ هو ـ باختصار ـ الحيادية في هذا النسيج . فما من شيءٍ يمكن أن يموج فيه ، وما من شيءٍ يمكن أن يرسَل من خلاله . ولئن كان الليل يخنق ـ منذ البداية ـ كل محاولةٍ للإرسال والبثّ ، فإنه جديـرٌ بأن يخنق الانعكاس . إنه وسطٌ غير موصلٍ بتاتاً ؛ وسطٌ لا يمكن أن تقوم فيه أية علاقةٍ ، وبالتالي لا يمكن أن تنهض فيه أية كينونة .

والصورة الأكثر إيحاء لإلوار بصفة الليل العازلة المطاطة سلبياً ، هي صورة الميـاه الراكدة والتي يحس المرء وهو فيها أنه . . . يغرق :

لقد كنتُ أشبه ما أكون بزورقٍ يغرق في المياه المغلقةْ
وكالميت ، لم أكن إلا عنصراً[4] .

---

(1) p. 101.
(2) p. 220.
(3) p. 172.
(4) p. 19.

فالليل « مياهٌ مرنةٌ مغلقةٌ على الدوام »[1] . إنه مادةٌ غير إنسانيةٍ لا تنشقُّ أمامي إلا لكي أنزلق وسطها « كما تنزلق الإصبع في القفـاز »[2] . وحالاً تنغلق عـليّ بلا مبـالاتها المغسولة من كل أثر . وحينذاك لا يعود في مقدور أي انفعالٍ بَثَثْتُه أو أثرٍ تركتُه أن يفصح عن حقيقة الانزلاق الذي وقعتُ فيه . فكأنه لم يكن هناك انزلاق ، وكأنني لم أكن قَطّ في هذه المياه ؛ كأنني ـ باختصار ـ لست موجـوداً لأنه لا يمكنني أن أعبّـر عن وجـودي إلا بوجود شخصٍ ؛ أي شخص ، أو شيءٍ ؛ أي شيء . فالليل « كالماء كـل الماء ، يجثم عليّ كالجرح العاري »[3] .

ولكنّ إلوار يفلح أحياناً في البُرء من هذا الجرح ومن هذا الرعب الليـلي . ولهذه الغاية يستخدم طرقاً متنوعةً وإن كانت متفاوتة النجاح . فهو يلجأ ـ على سبيل المثال ـ إلى الرقي ضد الظلام . ويتم ذلك إمـا بتطويـل علامـات الضياء المتـلاشية حتى آخـر حدودها المنظورة، وإما بالحلم ـ ومن موقع الترقّـب أو الانتظار ـ في عودة الضياء . إنه يـرقب « آخر طيـور السنونـو وهي تضفر سلة لتحتجـز فيها النـور »[4] . وهـو يتملّـى بـإعجابٍ « كيف يتكـور كـل شيء في النـار التي تنـطفىء »[5] ، أو يتـرصـد في الـظل الانطلاقةَ السجينة للنهار :

مِن الفجر المكمَّم صيحةٌ واحدةٌ تريد أن تنطلق
وتحت اللحاء شمسٌ حوّامةٌ تسيل[6]

ومن الأصيل إلى الفجر يتابع المجـال الليلي وجـوده دون أن تعيق كثافتـه البليدة ذكرى نورٍ أو انتظارٌ للنور . فإذا أردنا أن نحيا في هذا الليل توجّـب علينا أن نحمل نارنا بأنفسنا . ويكون ذلك إما بفعل الخلق الشخصي الصافي ، كهذا الذي يقوم به إلوار في قصيدته التي بعنوان « من أجل أن نحيا هنا » : « لقد صنعتُ ناراً لأن اللازورد ـ هجرني . . . ناراً لأكون صديقها . . . . ناراً لتدخلني في ليل الشتاء »[7] . وإما باللجوء ـ وحتى داخل الكمود الليلي ـ إلى التبادلية العاطفيـة بما تحمله من قـدرة على الإضـاءة . وإلوار يتضرّع إلى الحبيبة من أجل أن تنصب « جسراً من نظراتها »[8] على « لياليه العكرة » حتى تمكّـنه من اجتياز سلبيـة هذه الليـالي . أو هو يتضـرّع إليها من أجـل أن تمنحه الجـوار

---

(1) p. 30.
(2) p. 28.
(3) «Capitale de la douleur», p. 26.
(4) p. 182.
(5) p. 42.
(6) «Capitale de la douleur», p. 102.
(7) p. 20.
(8) p. 366.

الجسديّ الملتهب المضيء . وهذا أنجع من سابقه لأن الظل يمكن أن يسارع إلى إيقاف النظر .

هكذا ينجح تبادل اللمسات ، والقاسم العاشق للدماء في إبطال اللعنة الليلية :

وحين حلّ الليل مكثنا بلا ظلّ
نصقل ذهب دمنا المشترك[1]

ويقود هذا الذهب الذي يصقله « الطرفان » إلى السعادة اليقظى للبريق . وبذلك يتحول إلى شمس لظلمتنا : « فملء حلكته يحيا في دفئك العالم . . . ونجمٌ جديدٌ للحب ينهض من كل مكان . انتهى ، لم يعد هناك أي دليل على وجود الليل »[2] . ومع ذلك ، فإن إلوار ـ وعبر كل هذه الصور السابقة ـ يتمثل الليل أكثر مما يرفضه . وسواء تعوّذ من الليل أو قلّصه أو أبعده ، فإن الليل لا يعدم أن يبقى في أفق النور إمكانيةً دائمةً لانطفاء النور . ولكي تنعدم الأدلة حقاً على وجود الليل ، فإنه يتوجب على الليل نفسه أن يقدّم الأدلة على إمكانية تحوله إلى نهار . ويبدو أن هذا الأمر مستحيل . فإلوار يعيش الليل كنقيض جوهري للنور .

بيد أن هذه الاستحالة ليست قائمة ، إذ إنه يمكن للظل أن ينيرنا . فهو كمجال يّحي فيه الوعي ، يمكن أن يعاش كوسطٍ وكفرصةٍ لتفتّح جديدٍ للوعي . ومن أجل هذا فإنه يكفي أن نحلم وسط الظل .

ونحن نعرف الأهمية التي تمنحها السريالية للحلم . فالحلم نبع الوحدة النفسانية والكونية ، وبؤرة التطابقات ، والخزّان المفتوح للكائن . ويشهد إلوار للحلم بإمكانيته الرائعة في المغامرة .

ولكنه ما من عالمٍ أقلّ إيحاءً بالغربة من هذا العالم الجديد . فأحلام إلوار تنتظم بنفس الطريقة التي يتنظم بها عالمه الحسي . غير أنها تدفع ببعض اتجاهات هذا العالم إلى آخر حدود الفوضى أو الهذيان .

وليس صدفةً ـ على سبيل المثال ـ أن ينمو الحلم هنا دائماً تحت نظرة . فالحلم يرتبط بالظهور ، وأحياناً بالمسرح . إنه في جوهره مرئيٌ ومنير .

كما أنه ليس صدفةً أبداً أن تكون الإنارة في الحلم مرتبطة بمزايا عجيبة كالانفتاح والمسامية النشيطة والاتصال المتبادل . وهذا ما يتجلى في النشوة الموصوفة ، أو بالأحرى

(1) p. 423.
(2) «Capitale de la douleur», p. 141.

في هذه النشوة التي تخلقها الأبيات التالية :

أبوابٌ تنفتح . . . نوافذ تنكشف
ونارٌ صامتة تلتهب وتبهرني
ينقضي الأمر وألتقي
بمخلوقات لم أكن أريدها[1]

انفتاحُ أبواب . . انكشافُ نوافذ . . انبهارُ نارٍ جديدة . ونحن نعرف مسبقاً هذه الأعراض العديدة لمجيء الحدث . ولكنّ الجديد هنا هو هذا الإحساس بالقسرية ؛ هذا النور الخاص بالأحلام التي تفرض نفسها على الرغم من صاحبها »[2] مع احتفاظ صاحبها بسعادته المدهشة . ففي الحلم أحيا سلسلةً من الحركات الحاسمة التي ترعش أكثر الأشياء أصالة في النفس .

« ولكنه يبدو أن هذا الحسم يتقرر بعيداً مني ، فأنا أتقبله كما لو أنه قد نزل علي ؛ أتقبله كما أتقبل المخلوقات التي حملها لي الفضاء وما من رغبةٍ لي فيها ؛ أتقبله كما أتقبل اللحظات التي لا عهد لأحد بها ، ولا سبب لها ولا وثاق ؛ هذه اللحظات التي يمنحها لي الزمن البريء »[3] .

إنها عوالم الخارج والكل والانفتاح السحري للكل على نفسه وعليّ . وكل هذه تدفعني إلى أن أوجد فيها بعيداً عن نفسي .

ولكنْ ، أليس هذا هو الاستلاب الخصب الذي لم يتوقف إلوار عن البحث عنه أبداً ؟

إن الشكل الأساسي الذي يربط عند إلوار بين الحدث واللقاء ، يرتسم هنا في ظل شروط من الصفاء الخاص . وذلك لأنه ـ لا في داخل الأنا الذي يحلم والذي فقد كل عقلانيته وتنازل حتى عن هويته أو على الأقل عن مسؤوليته تجاه حالته الوجودية ، ولا في موضوعات الحلم التي تنتقل في فضاء حرٍّ من المصادفات ـ لا شيء يمكن أن يحدث ويحدد الكثافة الخصبة للعلاقة . وعليه فإنه يمكن لأي شيءٍ أن يرتبط بوضوحٍ مع أي شيءٍ جاعلاً العبثية الحلمية مأوىً رائعاً للمعاني .

هكذا يتمثل إلوار الحلم نوعاً من الفجر الداخلي ؛ فضاءً أكثر ليونة ، أكثرنشاطاً حيث الأشياء تولد وتختفي وتتزاوج ؛ ويتحقق الواحد منها من خلال الآخر على لحن

(1) p. 121.
(2) p. 219.
(3) p. 219.

السعادة الطبيعي .

ولكنّ فضاء التمطّط والبراءة هذا ، يرتبط ـ وهنا يكمن التناقض المدوّخ للحلم ـ بفضاءٍ من السلبية والحلكة انبثق ضده وانبثق منه . فإذا كان الحلم يحيا في الليل ، فإنه ـ أكثر من ذلك ـ ربما كان يحيا من الليل .

إن ما يجعل من الحلم منطقةً للحلم هو خطر هذا الظل الذي يحيطه ويحدّده سلبياً ويسمح ـ احتمالاً ـ لبعض الوجوه السوداء بالانزلاق إلى داخله . خذْ مثلاً هذه التهويمات المقلقة في «الهرم الإنساني» . فالحلم يضطلع بالسلبية ؛ إنه يعطي صوتاً أو شكلاً للجماد ، وللصامت أساساً ، واللامسمى . إنه « يداعب أفق الليل » ، و« يبحث عن قلبٍ حالكٍ يغطيه الفجر بجسد »[1] . ولكنه بتغطيته له إنما يحول بيننا وبين معرفته .

وهذا الضياء الذي « لا تبدعه الشمس »[2] يفلح الحلم ـ وهو جانوس «Janus» (*) ذو الوجهين ـ في إدخاله ضمن المجال النهاري .

فإذا كان الحلم نهاراً يولد من الليل ، وإذا كان في حاجةٍ إلى الليل من أجل أن يكون ، فإنه يشكل دعامةً وأساساً ونوعاً من الامتحان السلبي للنهار الحقيقي . فالنهار الحقيقي يضيء على أرضيةٍ من الحلم مثلما يشعّ النهار ويشجب بكل منطقهِ الخاص النظامَ الخارجي للرؤية . ولكننا نعرف أن هذا النفي يمنح العين ـ في النهاية ـ إنسانيةً وعمقاً تماماً كما يفعل القصدير حين نثبّته على المرايا . ولكنّ هذا الرفض عند إلوار ـ كما هو الأمر عند « نرڤال » من قبله وعند « دينوس » و «بروتون» من أبناء جيله ـ تصاحبه سيولةٌ حقيقيةٌ للحلم على الحياة الواقعية .

فممّا نحلم به إلى ما نراه ، ومما نحلم به إلى ما لا نحلم به ، سيكون هنا وفي نفس الوقت تنافرٌ وتواصل ؛ شرخٌ وتغذية . وليس في هذا ـ إذا شئتَ ـ خروجٌ عن صورة التبادلية شرط أن نُدخل في قلب هذه الصورة فعالية نوعٍ من الحدّ الوجودي حيث

---

(1) «Capitale de la douleur», p. 131.
(2) ibid.

(*) «Janus» من أقدم آلهة روما . كان في البداية إله الآلهة ، ثم تحول إلى إله التحول والعبور وواسماً الانتقال من ماض الى مستقبل ؛ من حالة إلى أخرى ؛ من رؤية إلى رؤية ؛ من كون إلى آخر . . إنه إله الأبواب . فلقد كان الشهر الأول من العام مخصصاً له ، كما كان اليوم الأول من الشهر مخصصاً له . ومن شأنه أن يتدخل في بداية كل مشروع وأن يوجه كل ولادة . وأما وجهه المزدوج فإنه يعني أنه يحرس المداخل والمخارج ، وأن يرى الداخل والخارج ، واليمين والشمال ، والأمام والخلف ، والأعلى والأسفل ، والذي لك والذي عليك ؛ إنه مثال اليقظة المطلقة وصورة الهيمنة التي لا حدود لها . (المترجم) .

ينفي كل طرف من طرفي العلاقة المتناقضين الآخر ، وينقلب في الآخر كما لو كانا حالتي مسودة الصورة الفوتوغرافية الواحدة .

هكذا يتبدى الحلم عند إلوار في كل تعقيده الخصب . فهو في نفس الوقت ينقذنا من الليل بما يبعث في الليل من آفاقٍ جديدةٍ للوعي ، ويضطلع بمهمة نفي هذا الوعي والحلم يغذي النهار بنفيه له في ذاته . ولكنه النفي الذي يخلق التوازن ، فهو حريةٌ وموردٌ ليس له من نضوب .

وخلاصة القول أن الحلم يصفّي في ذاته كل كوابيس الظلام ، ويتحول بها إلى الوضوح . ولكنه الوضوح الذي يُمركز فيه الحلم هذا الإيحاء بالعقبات والانسحاب والذكرى الشاحبة للنفي ، والتي ربما كونت في مجملها السرّ الضروري للنور ، وشيئاً يشبه قلب النور الفعال .

وسوف تطالعنا في مجموعته التي بعنوان «La Rose publique» قصيدةٌ تثير الإعجاب . وتصف هذه القصيدة ـ ضمن سجلّ ابتهالات الحب ـ كيف يتحول في بطءٍ وعن طريق الحلم عالمُ الظلمات إلى عالم النهار . فـ « أحلى الحبيبات » تبدو وقد وهبت « يديها الممدودتين اللتين جاءتا بها من بعيد ؛ من آخر عالم أحلامها » . وأول ما يبدو أن هذا العالم مرعبٌ ، ولكنّ الحبيبة تجتازه بنوعٍ من الترحلق الاستيهامي « عبر سلّمٍ من الارتعاشات ووثب القمر . إنها تأتي عبر اختناقات الغابة ، والعواصف المقيّدة ، والحدود السامة ، والليالي المرّة ، والمياه الصفراء القاحلة .... وعبر صدأٍ معنويٍ وأسوارٍ من الأرق » .

ولكن صعود الحلم في جسدنا يقتلعنا شيئاً فشيئاً من الكابوس ، ونقترب من النجاة حين نتصور رأس « الحبيبة الطفلة المرتعدة ؛ الحبيبة التي يدلّ إليها صدغاها حيث الأصابع والقبلات تتكىء على القلب العلوي » . وعلى هذين الصدغين ، كما على الشَعر بعد حين ، فإن أحلك لحظات حياتنا تنقلب إلى أمل . فالليل يتحول إلى صفاءٍ ولمساتٍ وانفتاحٍ ومستقبل . وتبقى ولادة هذا المستقبل رغم كل شيء مرتبطةً بلغزٍ آخر يتمثل في العبور والتحليق الخفيف لظلّ صباحي :

فاللمسات على جبينها تُخرج كلّ الأسرار إلى النهارْ
ومن شَعرها
من الفستان المزرّر بنعاسها
تنطلق الذكريات
محلقةً نحو الغد ؛ هذه النافذة العاريةْ .

إن ظلّاً صغيراً يعبرني
إنه ظلٌّ صباحيّ[1] .

ولكن ما العمل حين لا يستثيرني هذا الظل مباشرةً ، أو يستثير قدرتي على الحلم والرؤية ، وإنما يقنّع فجأةً هذه المنطقة أو تلك من العالم ؛ أعني أنه يقنّع الـ « أنتَ » ـ على سبيل المثال ـ أو الناس الآخرين ، وكلها مناطق يرتبط وجودي بها بشكلٍ لا انفصام له ؟ فالنازية . . الحرب . . الاحتلال . . وموت الحبيبة «Nusch» ، كل ذلك يُغرق إلوار في سلبياتٍ مطلقةٍ متتالية ، لا يمكنه إزاءها ـ هذه المرة ـ أن يجد أي ملاذ . وكل ما يستطيع أن يفعله الشعر حينذاك ـ كما يتضح في القصيدة الشهيرة التي بعنوان « نقد الشعر »[2] ـ هو أن يلحظ عدم صلاحية البنى التي قام عليها نشاطه ، واقترابَ سقوط هذه البنى .

إن كل ما يستطيع الشعر أن يفعله هو أن يصف كيف تنقلب المفاهيم وتنعكس ميكانيكية الأشياء ويبدو كل فرحٍ أرضيٍ ضائعاً منحرفاً بشكلٍ مأساوي .

ونحن نتذكر ـ على سبيل المثال ـ التحرير الدقيق الخفيف ـ كقيمةٍ للتحليق كانت تمتلكها موضوعاتٌ كالسيف والرمح والعصفور ، ولكننا نجد الآن أن هذه الموضوعات سجينة . وهنا تكمن السخرية إذ إنها الآن سجينة الشبكة التي شهدنا لها سابقاً بصفات الربط الإيجابي :

كعصفور واقفٍ في درعٍ شبكيّة
والرأسُ للريح . . والقفصُ مظلم
كالسيف المجرّد وسط الشباك[3]

هكذا تحس الكينونة بدءاً من الآن أنها أسيرة . فهي ضحية النعومة ـ التي كانت تتسم بالإيجابية ـ للعالم النباتي :

الحشائش الناعمة تشلّ خفق السنونو

وغالباً ما تتعاظم فاجعة الشلل هذه بإحساسٍ مزدوجٍ بالانغلاق والثقل « الرصاص . . . الشحم . . . الماضي . . . . الزيت الكسول لأفعالكَ القديمة »[4] .

وبدلاً من أن تنفتح حواجز الأشياء نراها تزداد سماكة ، ونرى الأشياء التي كانت

(1) p. 152.
(2) «Critique de la poésie», p. 319.
(3) p. 361.
(4) p. 188.

وضاءةً حتى أعماقها كيف أصبحت عاتمةً مغلّفةً بالضباب . فكلّ بؤر الكينونة ـ نيراناً كانت أو دماءً ـ تنطفىء شيئاً فشيئاً تحت الهجوم الرتيب لماءٍ سماوي :

إن ثقل الجدران يوصد كل الأبواب
إن ثقل الأشجار يزيد من كثافة الغابةْ
ويرتقي على المطر باتجاه السماء العموديةْ
أحمرَ شبيهاً بدمٍ سيسودّ[1]

وفي موازاة كابوس المطر ، فإن القرف من الدخان والضباب ، وإن الغثيان الناجم عن الرمال الطاغية : « رمال الهطول الناعمة »[2] ، « قوارير معبأة بالرمال وفارغة »[3] . . . كل ذلك ينذر بإغلاق الأمداد الطليقة الحية ، والتي كان يمكن أن تسمح ـ في داخل التضاريس والشفافيات والتخريمات والشبكات ـ بأن تضع العالم موضع العلاقة بعضه مع بعض وموضع التنفس الداخلي .

فالفضاء ينغلق ، والهالة تخبو ، ويصبح الصفاء وحلاً أغرق فيه . وعلى وجه الخصوص فإن العالم يخسر بنيته ؛ شكله الحيوي ، ولا يعود في مقدوره أن يحمي حتى خطوطه الحساسة :

لقد اجتاز المطر كل دروب الدم
ومحا الأثر الذي كان يقود الأحياء[4] .

فالأشياء . . الممالك . . العصور . . كل شيء فيها ينحلّ في كل شيء ، ويتآمر على كل شيء . وبدلاً من أن تدفع الأشياء بعضها من أجل أن تكون ، فإن « العصافير والأسماك تختلط مع بعضها في الوحل »[5] . ولا تعود الدموع بحدّ ذاتها أكثر من « مرايا موحلة » في « هذا البلد الأزلي الذي تختلط فيه بلدان المستقبل » . ويضيع المعنى في « صمتٍ أسود يتناقض فيه كل شيءٍ مع كل شيء »[6] . إنه عالم « الرمال الرخوة »[7] ؛ عالم الرتابة المتصاعدة . وهو السجن الكبير الثابت الذي يحتوي على كل ما هبّ ودبّ . فهل من علاجٍ لهذا الشقاء ؟

إن المخرج الوحيد يمكن أن يكون في اكتشاف سلسلةٍ جديدةٍ من العلاقات

(1) «Poésie ininterrompue», p. 13.
(2) p. 220.
(3) p. 245.
(4) p. 248.
(5) p. 248.
(6) p. 318.
(7) p. 270.

ولكنّ غياب الـ « أنتَ » ، وضلال الأشكال ، وانغلاق الأمداء ، وباختصار ؛ فإن الإلغاء المزدوج للأقطاب والفواصل يحول دون تحقيق مثل هذه الروابط . ونحن نعرف أن إلوار غير قادرٍ بمفرده على شيء . فالمصيبة التي تحلّ به تجبره على لزوم وحدته فتنتزع منه كل إمكانيةٍ شخصيةٍ لتجاوزها . ولا يبقى ـ فيما يبدو ـ لـ « الأنا » المحصورة وسط الكارثة إلا التحلي بالصبر وانتظار أن تستأنف الكينونة ـ في يومٍ ما ـ حركتها . وهذا الأمر لا يمكن أن يتم إلا بفضل مجموعةٍ من المصادفات والنِعم الخارجية . وهذا ما يتحقق فعلاً في نهاية الأمر . فالحرب تتوقف ، والبشر يلتقون من جديد ، وفجأة تظهر «Nusch» لتعوّض « دومينيك » : « لقد أتيتِ فانبعثت الحياة في النار ؛ أتيتِ فانهزمت الوحدة »[1] . ودفعةً واحدة يستردّ العالم تثنّيه . ومن جديدٍ « تنساب » الأحلام من الرقاد ، و« يعِدُ » الليل الضحى بـ « نظراتٍ واثقةٍ » ؛ نظراتٍ تضيء الأشياء . وتكفّ الغابة عن أن تخنقنا « مانحةً الأشجار أمناً » ، كما تكف جدران المنازل عن التضييق علينا ، وإنما تضع كلاً منا في صلة مع الآخر . فللجدران « جلدٌ مشترك » ، ولا تكفّ عن أن « تتقاطع الدروب »[2] . وربما كان من دواعي الظلم وعدم الدقة أن نعيد الفضل في هذا البعث إلى الحظ الآتي من الخارج . فإلوار ـ وهو حبيس أسوأ أنواع العجز لا يتوقف عن التحرك أو محاولة التحرك . وهو في قلب أوسع الصحارى يواصل الخروج من ذاته والبحث عن الآخرين وإظهار الرغبة في اللقاء و« الحلم باللقاء المطلق : الثورة » . هكذا يكتب إلوار قصائده في الأخوّة والمقاومة ، وهو الذي سيعثر فيها بعد على « دومينيك » ، ويخفق قلبه لحبها . وكل هذا يأتي في أعقاب قصيدته التي بعنوان « درسٌ في الأخلاق » ؛ هذه القصيدة التي تشكل عظةً حقيقيةً لدور الطاقة الإنسانية بالمقابلة مع نداء اليأس .

وحتى في انقطاعه عن الكينونة ، وحرمانه ـ ظاهرياً على الأقل ـ من أية إمكانيةٍ في أن يُعيد بمفرده حركة الجيئة والذهاب لهذه الكينونة ؛ فإن إلوار يستطيع في الحقيقة أن يحتفظ بالأمل الفعال ؛ أعني الإرادة في استعادة هذه الكينونة في يومٍ غير بعيد .

ولكننا يجب أن نتنبّه إلى أن هذا الأمل ليس كما كان سابقاً انتظاراً أو حياديةً ، وإنما هو استشرافٌ حيٌّ وتحقيقٌ مسبقٌ للموضوع المأمول . فالأمل يعني استعادة حيوية الكينونة ، ولكن على شكلٍ تصوريٍ ذهني . إنه يعني استعادتها على النمط الذي توجد عليه ضمن بُعدٍ زمانيٍ غير مكتمل ؛ بُعدٍ خارج نطاق حوزتنا الحالية ، ولكنه حيّ فينا إلى ما لا نهاية . وهذا هو البعد المستقبلي الذي لم يكن إلوار في حاجةٍ إليه حتى الآن .

---

(1) p. 425.
(2) ibid.

ولقد وجدنا أن العالم الألواري يحيا عادةً كل يوم ليومه . إنه عالمٌ يتحقق بصيغة الحاضر الراهن المضيء . فمن شيءٍ موقَظٍ إلى آخر موقَظٍ على التوالي ، تجدّد اللحظة نفسها في هذا العالم وتنتشر . ولكنْ عندما تنقطع الاتصالات الإنسانية والاجتماعية ، لا يعود بإمكان الزمن الإلواري أن يكون الحاضر المتجدّد والذي يبدو وكأنه يتغذى من ولادته الذاتية إلى ما لا نهاية .

ومن أجل أن يسري المعنى من جديدٍ في هياكل هذا الجسد الضخم المحطّم المنحل الجامد ؛ أعني عالمنا ، فإنه يجب أن نُدخل بُعداً زمنياً آخر يأتي بشكلٍ ما من الخارج ؛ من المستقبل ؛ من أعلى التسامي الخيِّر . إنه المعنى الذي ينبثق على الدوام منا نحن ، فنحن الذين نبدعه بتدشين اندفاعاته من جديد . فعملية نقل الزمن - بالمعنى الذي تؤديه عملية نقل الدم - تعني الأمل . وستكون النتيجة صاعقةً إلى الحدّ الذي لا يكتفي معه المستقبل بإحياء الحاضر ، ولكنه يجذبه بحيويةٍ إليه فيمتزج به ويصبح بحدّ ذاته حاضراً :

ما من شيءٍ تقوّض . كل شيء نجا . هذا ما نريد
نحن في المستقبل . . نحن الوعد
وهذا هو الغد الذي يخيّم اليوم على الأرض[1]

إنها مفارقةُ « الغد » الذي أردناه فكان وعدُنا الحاضرُ به تحريضاً على حدوث حاضرٍ للآن .

وفي مجمل القول ، فإنه يكفي أن نعِد أنفسنا بالمستقبل كي يصبح هذا المستقبل - في اللحظة نفسها - حاضراً .

وعلى شاكلة الحلم الذي كان ينقذنا من الليل في قلب الليل ، فإن الأمل يسمح لنا بتحويل العزلة إلى نقيضها . فهل يكون ثمن ذلك ما تكهّن به « ألبير بيغان »[2] من قفزةٍ في المجهول أو رهانٍ على عالم الغيب ؟ هل يكون الثمن جحوداً بالحاضر ؟ ربما ، ولكنّ ، أفلا ينتمي الأمل كما ينتمي الحلم - وقبل كل شيء - إلى عالمنا ! ثم ألا يعني إصرارنا على تغذية الـ « هنا » وفي جوانبها الأكثر انتماءً إلى الأرض - أن نؤكد مع إلوار :

وأما أنا فإنني أفضّل أن أتغذّى
من أملٍ بتوقدٍ لا يموت[3] .

(1) p. 401.
(2) «Poésie de la présence», p. 334.
(3) p. 234.

الفصل الثالث

نقد المنهج الموضوعي

بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي »

تردّدت في ما تقدم بعض المصطلحات التي لا تدع مجالاً للشك في صلة القربى بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي .

ومن هذه المصطلحات « وساوس Obsessions » - « هذيان délire » - « حلم rêve » - « رغبة désir » - « طوابق الوعي étages de la conscience » - « المعنى الظاهري والمعنى الخفي Le sens manifeste et le sens latent » .

والأمر لا يتوقف عند استخدام مصطلحات التحليل النفسي . فناقدنا « ريشار » على وعيٍ عميقٍ بعلاقة منهجه بمنهج التحليل النفسي . ولقد وجدناه سابقاً - في كتابه عن « بروست » - يعلن بكل صراحةٍ ووضوح :

« أن النقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة ، إنما يستجوب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة »[1] .

ولكن « ريشار » لا يقتحم باب التنظير لهذه العلاقة إلا بدءاً من محاضرته النظرية التي حدّد فيها منهجه من داخله . في نفس الوقت الذي حدّده من خارجه : أعني من خلال علاقته بالمناهج الأخرى كعلم الدلالة «La sémiologie» وعلم التحليل النفسي . La psychanalyse. وأهم ما في الأمر أن المعنى الحقيقي الذي يسعى المنهج الموضوعي إلى استكشافه في العمل الإبداعي ، لا يوجد في طابق المعنى الظاهري ولا في طابق المعنى الخفي ، ولكنه يوجد في ما بين الطابقين . إن المعنى الحقيقي يختبىء بين الضياء المرئي والضياء المحجوب . وهذا يعني أساساً أن النقد الموضوعي لا يعمل على مستوى الوعي ، ولا على مستوى اللاوعي ، وإنما على مستوى ما قبل الوعي «Le préconscient»[2].

---

(1) ص 50 هنا .

(2) يوجد نظام ما قبل الوعي بين نظام اللاوعي ونظام الوعي . وهو ينفصل عن الأول بالرقابة التي تغلق طريق ما

وهنا نصل إلى لبّ المسألة . فما هي خيوط الوصل وخطوط الفصل بين المنهج الموضوعي ومنهج التحليل النفسي ؟

قبل كل شيء ، تبقى هذه القضية مفتوحةً للبحث بتعدد المستويات التي يمكن طرحها عليها . و« ريشار » يتناول هذه القضية على مستوى العلاقة بين « الموضوع Le thème » و« الهوام Le fantasme »[1] .

قبل الوعي والوعي في وجه المضامين اللاواعية . وينفصل عن الثاني في أنه يتحكم بطرق الوصول إليه . ويخضع « فرويد » طريق العبور مما قبل الوعي إلى الوعي لرقابةٍ ثانية . وهذه الرقابة تختلف عن الأولى التي يخضع لها طريق العبور من اللاوعي إلى ما قبل الوعي والوعي . إن الرقابة الثانية لا تعمل على اصطفاء الأشكال التي تعبر عن طريقها ولكنها تساهم في تغيّر هذه الأشكال . فوظيفتها تكمن في أنها تحول دون وصول الهموم المقلقة إلى الوعي . ويتميز نظام ما قبل الوعي عن نظام اللاوعي في أمرين : الأول وهو شكل الطاقة ، حيث هو مقيّدٌ في نظام ما قبل الوعي وحرٌ في نظام اللاوعي .

والثاني وهو أن العملية التي تجري في نظام ما قبل الوعي هي العملية الثانوية ، بينما هي العملية الأولية في نظام اللاوعي . ولكن هذا التمييز ليس صارماً مما يدفع « فرويد » إلى تمييز آخر يقوم على أساس أن التصورات ما قبل الواعية ترتبط باللغة ؛ بصور الكلمات . ويغطي مفهوم ما قبل الوعي الذكريات المستحضرة والتي يمكن استثارتها . وبشكلٍ عام فإن هذا المفهوم يشير إلى ما هو حاضرٌ ضمنياً في النشاط الذهني دون أن يكون ذلك موضوع وعي . وإذا كانت المضامين التي توجد في مرحلة ما قبل الوعي تبدي نوعاً من التحفظ والانكماش . ونحن نحاول كشفها فإن المضامين التي توجد في مرحلة اللاوعي تبدي الكثير من المقاومة . ولكن التحفظ يستند إلى المقاومة التي ينبغي على التحليل النفسي أن يليّن من حدّتها وأن يتغلب عليها بالتدريج . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», éd, P.U.F, Paris, 6éme édition, 1978, p.p.321- 322

صدرت ترجمته تحت عنوان « معجم مصطلحات التحليل النفسي » عن المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر

— «L'interprétation des rêves», «S.Freud», éd. P.U.F, Paris, p.p. 517... 528.
— «Introduction à la psychanalyse», «S. Freud», éd. P.b.P., Paris, 1975, 255- 267.

(1) الهوام سيناريو خيالي يكون فيه المتخيل حاضراً . ويرسم هذا السيناريو ـ عن طريق العمليات الدفاعية ـ صورةً مشوهةً لتحقيق رغبةٍ لا واعية . ويأخذ الهوام أشكالاً مختلفةً منها الهوام الواعي ، وهوام أحلام اليقظة ، والهوام اللاواعي الذي يكتشف فيه التحليل بنيةً ضمنيةً لمحتوى ظاهري . ومن أنواع الهوام أيضاً الهوام البدئي .

إن مفردات « الهوام » و« الهوامي » لا تعدم أن تثير في أذهاننا التقابل بين الخيال والواقع أو الخيال والإدراك . وفي ضوء ذلك يمكن تحديد الهوام كنتاجٍ وهمي لا يستطيع الصمود في وجه الفهم السليم للواقع . وهذا ما تؤكده بعض النصوص التي يقابل فيها « فرويد » بين العالم الداخلي الذي يميل إلى إرواء الرغبة بالوهم ، والعالم الخارجي الذي يفرض تدريجياً على المرء مبدأ الواقع . ولقد تركزت جهود « فرويد » وكل مدرسة التحليل النفسي على البحث عن الفعالية والثبات والخاصّية المنظّمة نسبياً للحياة الهوامية عند المريض . وتمكن « فرويد » من اكتشاف بعض الصيغ النمطية للسيناريوهات الهوامية . ومن هذه الصيغ النمطية « الحكاية العائلية » «Le roman familial» التي تفصح عما يقوم به المريض من تحوير خيالي لروابط القربى مع أبويه ، كأن يتخيل نفسه مثلاً ولداً غير شرعي ، أو ولداً لأب ثري ، أو أن أمه قامت بمغامراتٍ سرية . وقد يكون المريض على اعتقادٍ بأنه ولدٌ شرعي لأبويه ، ولكنه لا يرى في إخوته ذلك . . . الخ . وما من شك في أن « الحكاية العائلية » ترتبط بالحالة الأوديبية والتصورات الطفولية للعملية الجنسية» .

ويلاحظ « ريشار » أن جوانب الشبه بين المنهجين كبيرة ، وأهمها : « أن القراءة في كليهما تنطوي على مهمة إحضار المعنى إلى النص أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى ، فكلتا القراءتين مضخِّمةٌ للمعنى وذلك على عكس القراءة الفيلولوجية التقليدية التي كانت تهتم بتقليصه »[1] .

ولكن « ريشار » يعترف بأنه لا يمكن التقليل من أهمية الفروق بين المنهجين :

ـ ففي حين يقوم التحليل النفسي على طموحٍ تفسيري «Explicative» للعمل الأدبي وذلك من خلال سعيه إلى اكتشاف البنية القاعدية المتمثلة في العقدة النفسية ، يقوم التحليل الموضوعي على طموحٍ متواضعٍ هو وصف العمل الأدبي وفهمه دون ادعاء بإمكانية تفسيره .

ـ وفي حين يدخل الناقد إلى ميدان التحليل النفسي مزوّداً بعدّةٍ كاملةٍ من المفاهيم والأدوات التأويلية والنظرية ، يدخل الناقد إلى ميدان القراءة الموضوعية خالي الوفاض .

ـ والقراءة الموضوعية تنطلق من تقابلٍ أساسيٍ في تعاملها مع النص ، وهو التقابل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني . فأما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر ، وأما المعنى الضمني فهو صدىً للمعنى الأول ؛ إنه أفقه وهامشه على حدّ تعبير علم الظواهر . وبين مستويي الواضح والضمني لا يوجد انقطاع . وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرّك للنشوة الموضوعية . فالتزحلق من المباشر إلى،

= ومن الصيغ النمطية للهوام « الهوام البدئي » الذي يتجلى في الحياة داخل الرحم ، والمشاهد البدئية ، والخصي والتغرير .

والهوام البدئي مجموعة من البنى النمطية التي يجد فيها التحليل تنظيما للحياة الهوامية مهما اختلفت تجارب أصحابها . ويفسر « فرويد » كونية هذه الهوامات ـ أي وجودها عند كل إنسان ـ بأنها موروثٌ إنساني . فخصي الأب للابن على سبيل المثال يمكن أن يكون قد تم حقيقةً في الماضي السحيق للإنسانية ، وذلك للحيلولة دون منافسة الابن لأبيه على نساء القبيلة . وفي رأي « فرويد » فإنه يمكن لكل أنواع الهوامات التي ترد عبر التحليل النفسي أن تكون حقائق وجدت في الأزمنة البدئية للعائلة الإنسانية . وعندما يختلق الطفل هوامات معينة ، فإنه يسدّ ـ بمساعدة الحقيقة ما قبل التاريخية ـ ثغرات تتعلق بالحقيقة الفردية . وبمعنى آخر ، فإن ما كان يُعَدّ حقيقةً واقعيةً في أزمنة ما قبل التاريخ يمكن أن يصبح حقيقة نفسية عند الفرد .

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 152..159 .
«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 418... 423.
«Etudes sur l'hystérie», «S. Freud et J. Breuer», éd. P.U.F. Paris, 4ème éd., 1973.

(1) المحاضرة النظرية .

الضمني ؛ من المقول إلى اللامقول هو تزحلقٌ بلا فجوات وذلك خلافاً لما يحدث في المنهج النفسي الـذي يفصل فيـه حاجـز « الكبت » «Le refoulement» [1] بين المستـويين . وفضـلاً عن أن المعنى في القراءة النفسيـة يجد نفسـه منقطعـاً ، إنه يجـد نفسـه مقلوبـاً «inversé» ومنقولاً [2] «deplacé» ومكثفاً «condensé» [3]

---

(1) الكبت بمعناه الخاص عملية يحاول المرء بواسطتها أن يدفع إلى لا وعيه أو أن يدفن في لا وعيه تصورات (سواء كانت أفكاراً أو صوراً أو ذكريات) مرتبطةً بدافع غريزي . ويقع الكبت في الحالات التي يمكن لإشباع الدافع الغريزي أن يسيء لمتطلبات أخرى . ويظهر الكبت بشكلٍ واضحٍ في الهيستريا ، ولكنه يلعب دوراً هاماً في الأمراض النفسية الأخرى كما يلعب دوراً هاماً في الحياة النفسية غير المرضية . ونستطيع أن نعدّ الكبت عمليةً نفسيةً كونيةً باعتباره أساساً لتكون اللاوعي كميدانٍ منفصلٍ عن بقية جوانب الحياة النفسية . هذا عن الكبت بمعناه الخاص ، وأما عن الكبت بمعناه العام ، فإن « فرويد » يستخدم كلمة « الكبت » بما يقربها كثيراً من مفهوم الدفاع «La défense» . فعملية الكبت تبدو على الأقل بمعناها الأول كمرحلة من مراحل العمليات الدفاعية المعقدة . هذا من جهة ، ومن جهـةٍ أخرى فـإن « فرويـد » يستخدم نمـوذج الكبت كمثالٍ نمطيٍ لعملياتٍ دفاعيةٍ أخرى . فلئن كان مفهوم الدفاع يدلُّ بشكل عام على كافة التقنيات التي يستخدمها « الأنا » في صراعاته ، إن مصطلح الكبت خاص بواحدة من طرق الدفاع وحسب . ويميز « فرويد » بين ثلاث مراحل من الكبت : ـ في المرحلة الأولى يظهر الكبت البدئي «originaire» . وهو لا ينصبُّ على الدافع الغريزي بذاته وإنما على دلالاته وممثليه «ses représentants» الذين لا يصلون إلى الوعي والذي يتثبت الدافع عندهم وبهذا تتكون أول نواة لا واعية تعمل كقطب جذب للعناصر التي ينبغي كبتها .

ـ وأما المرحلة الثانية في مرحلة « الكبت بعد القمع Le refoulement après coup » فهي عملية مزدوجة تجمع بين هذا الجذب والدفع الذي يأتي من مؤسسة عليا .

ـ وأما المرحلة الثالثة فهي مرحلة « عودة المكبوت » على شكل أعراضٍ مرضيةٍ أو أحلامٍ أو أفعالٍ غير ناجزة . وأخيراً فإن الكبت لا يقع على الدافع الغريزي لأن الدافع عضويٌ ويفلت من التصنيف إلى وعيٍ ولا وعي ، كما لا يقع على الشعور «L'affect» الذي يمكن أن يخضع لتحولات ذات علاقةٍ بالكبت ولكنه يمكن أن يصبح لا واعياً ، وإنما يقع الكبت على ما يمثل الدافع الغريزي من صورٍ أو أفكار . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 392...398.
«L'interprétation des rêves», ibid p.p. 500- 517.
«Le rêve et son interprétation», «S. Freud», Gallimard, coll. idées, Paris, 1977, p.p. 84... 90.
«Introduction à la psychanalyse», ibid, p.p. 121.. 133, p.p. 268... 282.

(2) إن النقـل يعني أن الحدّة أو التـركيز الـذي يحمله تصورٌ مـا يمكن أن ينفصـل عن هـذا التصـور ليلتحق بتصوراتٍ أخرى ليست حدّيةً أساساً ، ولكنها ترتبط مع التصور الأول بسلسلةٍ من التداعيات . وهذه الظاهرة التي يمكن ملاحظتها بشكلٍ خاصٍ عند تحليل الحلم توجد أيضاً عند تشكل الأعراض المرضية العصابية ، كما توجد بشكلٍ عامٍ في كافة تشكيلات اللاوعي . وتعتمد نظرية النقل على فرضيةٍ اقتصاديةٍ تقول بوجود طاقة محتلة «énergie d'investissement» قابلةٍ للانفصال عن التصورات والتزحلق على امتداد طرق التداعي . وتشكل الحركة الحرة لهذه الطاقة إحدى الخصوصيات الرئيسية التي تتميز بها العمليـة الأولية في إدارتهـا لنظام اللاوعي .

إن مفهوم النقل مرتبطٌ بحقيقةٍ سريرية تقول بـاستقلاليـةٍ نسبيةٍ للتـأثر عن التصـور ، كما يـرتبط هذا المفهـوم =

بالفرضية الاقتصادية التي تقول بوجود طاقة احتلال يمكن أن تنقص أو تزيد أو تنتقل أو تُفَرّغ . وينكشف مفهوم النقل بشكل أوضح في الحلم . فالمقارنة بين المحتوى الظاهري والأفكار الضمنية في الحلم تبدي فرقاً من ناحية الأهمية في المركز . فالعناصر الأكثر أهميةً في الأفكار الضمنية تتمثل في المحتوى الظاهري بواسطة تفاصيل صغيرة كوقائع لا أهمية لها أو وقائع قريبة العهد أو قديمة العهد وقعت عليها عملية النقل منذ الطفولة . وهذا ما يقود « فرويد » إلى التمييز بين الأحلام التي تحمل نقلاً والأحلام التي لا تحمله . وعن أحلام النوع الثاني يقول « فرويد » إنه يمكن للعناصر أن تحافظ أثناء عمل الحلم على الموقع الذي تحتله في الأفكار الضمنية . وربما أثار هذا التمييز دهشتنا خصوصاً إذا وضعنا في الحسبان تأكيد « فرويد » على أن الحرية في النقل صيغةٌ وظيفيةٌ خاصةٌ بالعمليات اللاواعية . ولا ينفي « فرويد » إمكانية خضوع أي عنصرٍ من عناصر الحلم لعملية النقل . ولكنه يستخدم كلمة «transfert» ليدلّ بها على عبور الطاقة النفسية من تصورٍ إلى آخر ، بينما يستخدم كلمة «déplacement» ليشير بها إلى ظاهرةٍ مثيرةٍ للانتباه من الناحية الوصفية ؛ ظاهرةٍ متفاوتة البروز من حلمٍ إلى آخر ، وهذه الظاهرة قد تؤدي إلى خلخلة المركز الذي يمكن أن تضيء الحلم منه . وفي كافة التشكيلات التي يكتشف المحلل النفسي مكاناً للنقل فيها ، يحمل النقل وظيفةً دفاعيةً واضحة . ففي حالة « الرهاب » مثلاً («La phopie») تسمح عملية النقل إلى موضوع الرهاب بتحديد وإحاطة القلق المرضي . وفي الحلم يمكن أن تكون علاقة النقل بالرقابة قائمةً على أساس أن النقل نتيجةٌ للرقابة . وفي ضوء ذلك نستطيع أن نقول بأن النقل في الحلم يتأتى من تأثير الرقابة ؛ تأثير الدفاع النفسي الداخلي . ولكن النقل في جوهره كعمليةٍ تجري بحرية يُعَدّ المؤشر الأوثق للعملية الأولية . ففي اللاوعي تهيمن حركة كبيرة للحدّة الاحتلالية . وبالنقل يستطيع تصورٌ ما أن يتخلى لتصورٍ آخر عن طاقته الاحتلالية بكاملها . وهاتان الفرضيتان لا تتناقضان . فالرقابة لا تحرّض عملية النقل إلا ضمن الحدّ الذي تكبت فيه بعض التصورات ما قبل الواعية والتي تجد نفسها عند انجذابها نحو اللاوعي محكومةً بقوانين العمليات الأولية . إن الرقابة تستعمل آلية النقل مفضلةً التصورات الراهنة التي لا أهمية لها أو التي يمكن أن تدخل ضمن سلاسل التداعي البعيدة عن الصراع الدفاعي . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 117...119.
«Linterprétation des rêves», ibid, p. 263 267
«Le rêve et son interprétation, ibid, p.p. 51... 59

(3) التكثيف صيغة أساسية من الصيغ الوظيفية للعمليات اللاواعية . فبالتكثيف يستطيع تصورٌ ما أن يمثل بمفرده مجموعةً من سلاسل التداعي التي يكون في نقطة تقاطعها . ومن الناحية الاقتصادية فإن أنواع الطاقات المرتبطة بمختلف هذه السلاسل تنصبّ في هذا التصور وتنضاف إليه .

ويعمل التكثيف على مستوى الأعراض المرضية ، وعلى مستوى كافة التشكيلات اللاواعية بشكلٍ عام . ولقد كان الحلم الميدان الذي انكشفت عبره ظاهرة التكثيف . وهي تتجلى في الحلم على النحو التالي : إن الرواية الظاهرية للحلم إذا ما قورنت بالمحتوى الضمني تبدي فجوات . فهي تمثل ترجمةً مختصرةً للمحتوى الضمني . ولكنه ينبغي ألا نعتبر الرواية الظاهرية نوعاً من التلخيص للمحتوى الضمني ، لأنه إذا كان كل عنصر ظاهري يتحدد بمجموعة من المعاني الضمنية ، فإنه يمكن أن نعثر على كلٍ من هذه المعاني الضمنية في مجموعةٍ من العناصر الظاهرية .

ومن ناحيةٍ ثانية ، فإن العنصر الظاهري لا يمثل كل معنىً من المعاني التي يصدر عنها ، وبالتالي فهو لا يفترضها مثلما يمكن أن يفترضها المفهوم .

والتكثيف إحدى الآليات الأساسية التي يكتمل بها عمل الحلم . ويتحقق التكثيف بعدة طرقٍ منها أن يبقى أحد =

ومن السهل جداً أن نرى مثلاً كيف يعمد التفسير النفسي للأحلام إلى قلب العلاقات المباشرة بين المقول «le dit» واللامقول «Le non dit» . ففي القراءة النفسية للنص لا يمكن أن يكون المقروء تعبيراً كاملاً عن الرغبة ، وإنما هو تنكُّرها وكذبها ومغالطتها .

وبعد أن بيّن « ريشار » وجوه الخلاف بين المنهجين ، لاحظ أنه لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر . فعن طريق التحليل النفسي تستطيع القراءة الموضوعية أن تفسح للرغبة المجال في أن تفصح عن نفسها . وعن طريق قراءة الموضوعات يستطيع التحليل النفسي أن يحدد أية رغبةٍ خاصةٍ من خلال التفرد الموضوعي لموضوعها «son objet» :

« فالتحليل النفسي يولي أهميةً متعاظمةً للعلاقة بموضوع الرغبة «l'objet du désir» . ولا يمكن أن يقوم تحليلٌ لهذه العلاقة دون القيام بوصفٍ مسبقٍ للمقولات التي يتكون منها موضوع الرغبة ؛ أعني دون القيام بتحليلٍ موضوعي . فكيف يمكن حلّ هذا التناقض » ؟[1] .

= عناصر الحلم ـ موضوعاً كان أو شخصاً ـ محتفظاً لنفسه بحضورٍ مطّردٍ في مواقع مختلفةٍ من أفكار الحلم ، ويكون هذا العنصر نقطة تقاطع . ومنها أن تجتمع عناصر متعددة في وحدةٍ مبعثرةٍ (كالشخصيات المركبة مثلاً) . ومنها أن تكثيف عدة صورٍ يمكن أن يؤدي إلى طمس الملامح التي لا تلتقي مع بعضها ، وذلك من أجل الحفاظ على الملمح المشترك .

ولكن عمل التكثيف لا يقتصر على الحلم ، وإنما يتعداه إلى النكات وزلّات اللسان ونسيان الكلمات . والتكثيف نتيجة من نتائج الرقابة ووسيلة من وسائل الهرب منها في نفس الوقت . وهو خاصية التفكير اللاواعي . ففي حيّز العمليات الأولية تتوفر الشروط التي تساعد على التكثيف كالطاقة الحرة والنزوع اللاواعي نحو تحقيق الرغبات كما ترتسم في إدراكنا .

ولكنْ ، هل يمكن أن نحدّد الحيز الذي يحدث فيه التكثيف ؟ لعله يتوجب علينا أن نعدّ التكثيف عمليةً تمتد حتى تشمل ميادين الوعي واللاوعي وما قبل الوعي . ولكنه يكفي كما يقول « فرويد » أن نفترض بأن التكثيف ناتجٌ عن عملٍ متزامنٍ تقوم به كافة القوى التي تتدخل في صناعة الحلم . وعلى غرار عملية النقل تقوم عملية التكثيف أساساً على فرضيةٍ اقتصاديةٍ تقول بأن أنواع الطاقة التي نُقلت من مختلف سلاسل التداعي تنضاف إلى التصور المركزي . فلئن وجدنا في الحلم بعض الصور التي تكتسب حيوية خاصة ، إنها تكتسبها بفضل التكثيف الذي يجعلها مشحونةً بقوة . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 89- 90.

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 242... 263

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 37... 50

(1) المحاضرة النظرية .

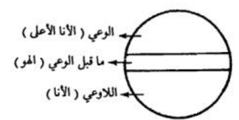
يعترف « ريشار » بأنه لا يملك إجابةً نهائيةً على السؤال ، ولكنه يقدم عناصر إجابةٍ مؤقتة . ومن أجل ذلك فإنه يعود إلى التمييز الذي يقيمه التحليل النفسي بين العملية الأولية «Le processus primaire» والعملية الثانوية «Le processus secondaire» [1] .

(1) العملية الأولية والعملية الثانوية هما المستويان الوظيفيان للجهاز النفسي . وفي وسعنا تحديدهما جذرياً من ناحيتين :

أ ـ من الناحية الوضعية ، تختص العملية الأولية بحقل اللاوعي ، بينما تختص العملية الثانوية بحقل الوعي وما قبل الوعي .

ب ـ ومن الناحية الاقتصادية الديناميكية ، فإن الطاقة النفسية تجري في العملية الأولية بحرية ، وتعبر دون عقبات من تصورٍ إلى آخر بمقتضى آلية النقل والتكثيف . وأما فيما يتعلق بالعملية الثانوية فإن الطاقة النفسية فيها مقيَّدة قبل أن يخضع جريانها للرقابة . وتكون التصورات فيها خاضعةً لاحتلال الطاقة النفسية بشكل أكثر ثباتاً . وأما إشباع اللذة فيؤجل مما يسمح للتجارب الذهنية باختيار الطرق المتعددة لإشباع اللذة .

وقبل أن نتقدم في شرح العمليتين نفضل تقديم رسمٍ نموذجيٍ يوضح الحقول التي يعمل فيها الجهاز النفسي :



ففي حقل اللاوعي يتحكم مبدأ اللذة ، بينما يتحكم مبدأ الرقابة في حقل الوعي . إن حقل اللاوعي ميدان مفتوح لإرواء اللذة مما يسمح بوصفه عالم شياطين ، بينما يسيطر الأنا الأعلى على حقل الوعي بكل ما يمتلكه من رقابةٍ وقمعٍ وكبتٍ مما يسمح بوصفه عالم شرطة . ولعل هذا الرسم التوضيحي يتيح للقارىء فرصة العودة إلى الهوامش السابقة لقراءتها في ضوئه من جديد .

إن التقابل بين العملية الأولية والعملية الثانوية يتوافق مع التقابل بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع . إن الصيغة الوظيفية للعملية الأولية لا تتصف ـ كما يؤكد علم النفس التقليدي ـ بغياب المعنى ، وإنما بتزحلقه المستمر . والآلية الفاعلة هنا هي آلية النقل والتكثيف . أما آلية النقل فهي تلك التي تسمح لتصورٍ ما ـ يبدو بلا معنى ـ أن يأخذ كل القيمة النفسية ؛ كل المعنى ؛ كل الكثافة التي كانت تُعطى سابقاً لتصورٍ آخر . وأما آلية التكثيف فهي تلك التي تسمح لتصورٍ واحدٍ أن تلتقي عنده وتتقاطع كل المعاني التي تحملها سلسلة تداعي الأفكار .

وبالمقابلة مع هذه الصيغة الوظيفية الذهنية ، تنهض الصيغة الأخرى التي تمثلها العملية الثانوية . وهذه الصيغة تستوعب وظائف وصفها علم النفس التقليدي ، كالتفكير المتيقظ والانتباه ، والحكم ، والمحاكمة المنطقية ، والعمل المراقب . إن التفكير يعمل هنا انطلاقاً من منطق التماثل لا من منطق التغاير كما هي الحال في العملية الأولية . فعلى التفكير هنا أن يهتم بطرق الربط بين التصورات دون أن يسمح لنفسه بالانخداع بكثافتها . ومن هذا المنظور فإن العملية الثانوية تُحدث تعديلاً على العملية الأولية .

على أن الفرق بين العمليتين لا يتوقف عند حدود الصيغة الوظيفية في ما يتعلق بمستوى التصورات ، ولكنه يتعدى ذلك إلى مرحلتين من مراحل التباين في الجهاز العصبي وحتى في تطور الجسم الحي . هكذا يميز « فرويد » « بين الوظيفة الأولية La fonction primaire » والتي يعمل من خلالها الجسم الحي وجهازه العصبي خصوصاً على مبدأ « القوس الانعكاسي L'arc reflex » : تفريغٌ مباشرٌ وكاملٌ لكمية الإثارة ،

ففي الوقت الذي توجد فيه العملية الأولية في مستوى اللاوعي ، توجد العملية الثانوية ـ في شطرها الأول ـ في مستوىً يتركز بين الوعي واللاوعي ، وهو مستوى ما قبل الوعي .

إن العملية الأولية هي الميدان الذي يشتغل فيه التحليل النفسي ، وأما العملية الثانوية فهي الميدان الذي يشتغل فيه المنهج الموضوعي . وعن مستوى « ما قبل الوعي » فإنه المستوى الذي يطالب التحليل الموضوعي بحقوقه فيه كأرضيةٍ للقاء والصراع والرموز . وهذا ما يذكرنا بصورة جبل الجليد الذي يعبّر نصفه العائم عن نصفه الغريق .

وإذ نعود إلى مستوى اللاوعي نجد أن « فرويد » لم يلحظ أي وجودٍ فيه للزمان والمكان . وهذا ما يستبعد أية إمكانيةٍ لدراسة « الدافع الغريزي الأولي « La pulsion primaire» [1] في ضوء المنهج الموضوعي . وذلك لأن أصول القراءة الموضوعية تنبع من

= و« الوظيفة الثانوية La fonction secondaire » والتي هي ارتدادٌ للاثارات الخارجية ، وفعلٌ خصوصيٌ قادرٌ بمفرده على أن يضع حدّاً للتوتر الداخلي من جهةٍ أخرى . فهذا الفعل يفترض نوعاً من تخزين الطاقة . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p. 341...343.

«Le rêve et son interprétation» ibid, p.p. 96... 118

«l'interprétation des rêves» ibid, p.p. 500.. 517

(1) الدافع الأولي عملية ديناميكية تتمثل في أن دافعاً (كشحنة طاقةٍ أو عاملٍ حركي) يشد الجسم الحيّ باتجاه هدفٍ ما . وبالعودة إلى « فرويد » فإن الدافع يصدر عن إثارةٍ جسديةٍ أو حالةٍ من التوتر ، ويهدف إلى إزالة هذه الحالة التي تهيمن على مصدر الدافع .

ويمكن للدافع أن يحقق هدفه إما في موضوعه «son objet» أو عن طريق هذا الموضوع . فإلى جانب الإثارات الخارجية التي يستطيع المرء أن يهرب منها أو يحصّن نفسه إزاءها ، توجد المصادر الداخلية التي تحمل بشكلٍ ثابتٍ دفقاً من الإثارات التي لا يستطيع الجسم الحيّ أن يهرب منها ، وتشكل المجال الوظيفي للجهاز النفسي .

ولقد تمكن « فرويد » من خلال دراساته للشذوذ وأشكال الممارسات الجنسية الطفولية من تحطيم الفهم الشعبي للدافع الجنسي؛ هذا الفهم الذي يقيّد الدافع بهدفٍ وموضوعٍ خاص ، ويحدده إثارياً ووظيفياً بالجهاز التناسلي . فلقد أثبت « فرويد » أن موضوع الدافع متنوعٌ جداً ، ولا يأخذ شكله النهائي إلا من خلال التعاقب التاريخي للمرء . كما أثبت أن هدف الدافع الغريزي ليس واحداً بل متعددٌ ومتنوع ، وأن الجهاز التناسلي ليس إلا محوراً من المحاور الإثارية الكثيرة في الجسد . وكان العنصر الأخير الذي أضافه « فرويد » إلى مفهوم « الدافع » هو « الدفع La poussée » الذي يحدده كعاملٍ كميٍ اقتصاديٍ ، كمتطلبات عملٍ مفروضةٍ على الجهاز النفسي . وبهذا تصبح العناصر التي يتكون منها الدافع « هدفاً but » و« موضوعاً objet » و« مصدراً Source » و« دفعاً poussée » .

ولكنْ ، كيف نحدد هذه القوة التي تهاجم الجسم الحي من داخله وتدفعه إلى إنجاز بعض الأعمال التي من شأنها أن تحرض على تفريغ شحنةٍ إثارية ؟ هل هي قوةٌ جسميةٌ أم طاقة نفسية ؟ إن « فرويد » يقدّم لهذا السؤال الذي يطرحه بنفسه إجابات متنوعةً يمليها تحديد الدافع بحدّ ذاته كمفهومٍ يقع على الحدّ الفاصل بين الجسدي =

مقولتي الزمان والمكان . وإذا لم يكن من زمانٍ ولا مكانٍ في اللاوعي ، فإنه ما من إمكانية للدراسة الموضوعية . ولكن بعض المحللين النفسيين المعاصرين يفسحون هامشاً لتصنيفٍ مقولاتي نابعٍ من الدافع الغريزي . وعلى هذا لم نعد واثقين من أن الدافع الأولي مفهومٌ مجرَّدٌ عن الزمان والمكان . والدراسة التي قدمتها «Mélanie Klein» حول علاقة الطفل الرضيع بأمه ، يمكن أن تكون لنا عوناً في هذا المجال . فلقد أثبتت هذه الدراسة وجود انقسامٍ أولي بين المحتوى «Le contenu» والمحتوي «Le contenant» في نفس الوقت الذي يتحدد فيه موضوع الرغبة عند الطفل كثدي الأم مثلاً . وموضوع الرغبة هذا ينقسم بدوره إلى جيدٍ أو رديءٍ وذلك حسب موقف الطفل منه . وهذه العملية ترافقها عمليات « إسقاط » «projection» أو « استيعاب » «introjection» حسب تطور الطفل إيجاباً أو سلباً . وكل هذه الأمور تتركز في مكانٍ غريزيٍ أوليٍ يشكل المجموعة الغريزية الأولى(1) .

وهذا يعني أن جسم الطفل وجسم الأم يشكلان ما يُعرف في القراءة الموضوعية باسم « المشهد Le paysage » . فكما أن القراءة الموضوعية تدرس المشهد في العمل الأدبي كمظهرٍ من مظاهر الوعي الإبداعي انطلاقاً من التصنيف المقولاتي ، كذلك يمكن لهذه القراءة أن تدرس المظاهر الإبداعية اللاواعية لأن اللاوعي يخضع أيضاً للتصنيف المقولاتي . فالغريزة ـ ومن موقع اللاوعي الذي تنتمي إليه ـ يمكن أن تزوّدنا بمعداتٍ كثيرةٍ لا تنفصل ـ فيما يبدو ـ عما سيكون له من فاعليةٍ في الإبداع الواعي كالمشهد الأدبي على سبيل المثال .

ولا بدّ من الإشارة إلى أن ثنائيات « المحتوى والمحتوي » ، و« الجيد والرديء » ، ليست الثنائيات الوحيدة التي تنتمي إلى المرحلة الغريزية ؛ مرحلة اللاوعي . فهناك

= والنفسي . فالدافع يرتبط عند « فرويد » بمفهوم « المندوب » أو « الممثل » «Le représentant» الذي يوفده الجسدي إلى النفسي . ولا بدّ من التأكيد على أن نظرية الدوافع عند « فرويد » تبقى نظرية ثنائية . والثنائية الأولى هي تلك التي تتقابل فيها الدوافع الجنسية ودوافع « الأنا » . وتشير هذه الدوافع الأخيرة إلى الوظائف الكبرى التي لا بدّ منها لكي يحافظ الإنسان على نفسه . ونموذجها المعبّر هو الجوع والوظيفة الغذائية . ومن الثنائيات أيضاً تلك التي تتقابل فيها دوافع الحياة ودوافع الموت . ومن أنواع الدوافع التي تحتلّ مكاناً واسعاً عند « فرويد » « الدافع العدواني La pulsion d'agression » و« دافع التدمير Pulsion de destruction » ، « ودافع الاستحواذ Pulsion d'emprise » ، « ودافع المحافظة الذاتية Pulsion d'auto-conservation » ؛ و« دافع الموت » و« دافع الحياة » و« الدافع الجنسي » . أنظر :
«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 359 ... 385.

(1) المحاضرة النّظرية .

ثنائية « الربط والحل Liaison et déliaison » والتي يرتبط طرفاها بمفهوم الحياة الذي يشمل غريزة الحياة وغريزة الموت . وكل هذه الثنائيات يمكن أن تفضي إلى « تحضيرات ثانوية élaborations secondaires »[1] ؛ أي إلى مظاهر تنتمي إلى مرحلة الوعي أو ما قبل الوعي فتأخذ بذلك شكل المشهد كما عرفناه في القراءة الموضوعية .

هذه هي بعض جوانب العلاقة بين المنهج النفسي والمنهج الموضوعي . و« ريشار » إذ يقوم بعرض هذه الجوانب إنما يؤكد على أن ما يدلي به لا يشكل تنظيراً نهائياً . ولكن الجانب العملي يُثبت لـه أن الأعمال الأدبية الكبرى هي تلك التي يكـون للرغبة «Le désir» فيهـا نصيبٌ من التصنيف الموضـوعي . وعلى الـرغم من أن الـرغبـة تبقى من ممتلكات الكبت والمحظور والمجهول ؛ أعني من ممتلكات التحليل النفسي ، فإنـه يمكن لهـذه الممتلكات أن تتصنف في مـوضوعـات ؛ أي أن تنتمي ـ جزئيـاً ـ إلى عالم المنهـج الموضوعي وأن تنكشف عليه ولو من بعيد . هذا ما يتبناه « ريشـار » وهذا مـا يتبينه في أعمال « بروست » حيث الرغبة مقروءةٌ بوضوح .

هكذا يبدو ممكناً لـ « ريشار » ـ انطلاقاً من قراءةٍ موضوعيةٍ للرغبة ـ أن يغوص في اتجاه قراءةٍ للرغبة المكبوتة ؛ الرغبة غير المعلنة ، مما يضعنا مرةً أخرى أمام صـورة جبل الجليد .

---

(1) لتوضيح التحضيرات الثانوية لا بد من توضيح التحضيرات الأولية أو ما يسميه « فرويد » بالتحضيرات النفسية والتي تدل على العمل الذي يقوم به الجهاز النفسي ليتمكن من السيطرة على الإثارات التي تصله والتي قد يؤدي تراكمها إلى حالةٍ مرضية . ويكمن هذا العمل في استيعاب الإثارات داخل الحياة النفسية وإقامة مجموعةٍ من روابط التداعي بينها .

ويمكننا أن نفهم التحضيرات النفسية إذا عدنا إلى مفهوم « الجهاز النفسي » الذي يقوم بنقل وتحويل الطاقة التي يتلقاها . والتحضيـرات النفسية في معنـاها العـام يمكن أن تشير إلى مجمـوع العمليات التي يقـوم بها الجهـاز النفسي . ولكن « فرويد » يعطيها معنىً خاصاً وهو تحويل كمية الطاقة ممـا يسمح بـالسيطرة عليهـا من خلال تصريفها أو تقييدها . إن غيابَ التحضيرات النفسية أو نقصانها هو الذي يؤدي بما يخلفه من ركودٍ غريزيٍ إلى « العصاب la névrose » و« الذهان la psychose » .

وأما التحضيرات الثانوية فهي مجموعة الأعمال التي تؤدي إلى تعديل الحلم بهدف عرضه على شكـل سيناريـو مفهومٍ ومنطقيٍ نسبياً . ومن هذه الأعمال تخليص الحلم مما يلحق به من مظاهر العبثية واللاتجانس . ومنها ترميم الفجوات التي تعتري الحلم ، وتعديل عناصره جزئياً أو كلياً من خـلال القيام بعمليـات فرزٍ وربط . وأخيراً فإن من هذه الأعمال محاولة خلق شيءٍ شبيهٍ بحلم اليقظة . وفي وسعنا أن نلاحظ أن عمل التحضيرات الثانوية يبقى معاصراً لكل لحظةٍ من لحظات الحلم . أنظر :

«Vocabulaire de la psychanalyse», ibid, p.p. 130…132.

«L'interprétation des rêves», ibid, p.p. 416… 432

«Introduction à la psychanalyse», ibid, p.p. 155… 168

«Le rêve et son interprétation», ibid, p.p. 74… 83

بين « الموضوعية » و« الموضوعية البنيوية »

تبدأ الموضوعية البنيوية « من الفصل بين المعجمي والأدبي . وهـذا ما تنبّـه إليـه البروفسور « غريماس A.Greimas » لدى مناقشته لرسالتنا حين أطلق على « موضوعيتنا » اسم « المـوضـوعيـة المعجميـة » في حـين أطلق عـلى « مـوضـوعيـــة » « ريشـار » إسم « الموضوعية الأدبية »[1] .

والفرق بين المنهجين هنا فرق في نقطة البدء . ففي حين ينطلق تعريفنا للموضوع من قاعدته اللغوية ، يأخذ التعريف عند « ريشار » منحىً آخر . وعلى الـرغم من أن « ريشار » يقدم تعريفاتٍ كثيرةً للموضوع ، فإننا لا نعثر في أيٍ منها على أي تلميحٍ إلى القاعدة اللغوية . صحيح أن التواتر اللفظي يلعب دوراً مهماً في تعيين الموضوعات التي يدرسها « ريشار » ولكنه لا يقدم لنا ـ على امتداد دراساته النقدية ـ أية إحصائية في هذا الخصوص . فالتواتر يلعب دوراً ، ولكنه لا يلعب الدور القاعدي . هذا إلى أنه يبدو لنا أن التواتر عند « ريشار » مجرد انطباع تمنحه إياه القراءة الأولى للعمل الأدبي . وهذا ما يفسر ابتعاد « ريشار » عن استخدام كلمة « الإحصاء La statistique » التي لا ترد إلا مرةً واحدةً عـلى امتداد أعمـاله[2] . ويستخـدم بدلاً منها كلمة «العدّ recensement » و« ريشار » يدرك جيداً ما تلزمه به كلمة « الإحصاء » من متطلباتٍ قاسية . فالإحصاء علمٌ قـائمٌ بذاتـه يتطلب ممن يـريد تـطبيقـه عـلى علوم اللغـة والأدب أن يكـون ملمّـاً بالرياضيات والنسبية على وجه الخصوص .

وأما كلمة « العد » فهي لا تلزم بشيء . وحسبها أنها تعطي انطباعاً أولياً بأهميـة الموضوعات الكثيرة الورود في العمل الأدبي .

وعلى الرغم من أننا ـ في « موضوعيتنا البنيوية » ـ لا ندعي تطبيق علم الإحصاء على اللغة ، فلقد كان « العدّ » جرداً شاملاً لكل مفردات الشعر السيابي أتاح لنا إمكانية المقـارنة بـين العناصر المتـواترة والعنـاصر القليلة التواتـر . ولقد قـدمنا نمـاذج من هذه الإحصائيات وإن فاتنا ـ في حينه ـ أن نجري عملية التناسب بينها . إن تعريف الموضوع ستناداً إلى قاعدته اللفظية يُخرج الناقد من الحرج الـذي يقع فيـه عندمـا تنسحب هذه لقاعدة[3] . وهذه هي النقطة الأولى التي تميز منهجنا من منهج « ريشار » . و« ريشار » في تعريفه للموضوع بأنه « مبدأٌ تنظيميٌ محسوس »[4] لا يقدم تحـديداً دقيقـاً ، لأن أي

(1) « الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب » ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ 1983 ـ ص 15 .

(2)«L'univers imaginaire de Malarmé», J.P. Richard, ibid, p. 25

(3) « الموضوعية البنيوية » ، ص 338 .

(4) ص 38 هنا .

شيء يمكن أن يكون مبدأ تنظيمياً محسوساً فـ«العقد النفسية» يمكنها أن تكون كذلك ، و«العناصر الأربعة » التي حدَّثنا عنها « باشلار » يمكن أن تكون كذلك ، ولا شيء يحول دون أن تكون الصورة أو الاستعارة أو البنية مبدأً تنظيمياً محسوساً . وأما عندما نقول « إن العائلة اللغوية هي حدُّ الموضوع » ، فإننا نكون قد قدمنا تعريفاً ملموساً للموضوع .

ـ وأما النقطة الثانية فهي أنه انطلاقاً من حساب التواتر اللفظي ، استطعنا أن نحدد الموضوع الرئيسي في العمل الأدبي . وهذا ما تفتقده « موضوعية » « ريشار » . فالموضوع الرئيسي في منهجنا هو الموضوع الذي تتفوق مفردات عائلته اللغوية ـ من الناحية العددية ـ على مفردات العائلات اللغوية الأخرى . وهذا يعني أنه ما من دور مطلقاً للانطباع الشخصي في تحديد الموضوع الرئيسي ، بينما يمكن للانطباع الشخصي أن يلعب الدور الكبير في « موضوعية » « ريشار » . ولقد أشرنا ـ في حينه ـ إلى أن طبيعة اللغة العربية هي التي يمكن أن تكون قد ساعدتنا على الوصول إلى هذه الحقيقة .

وأما النقطة الثالثة فهي أنه في الوقت الذي ندخل فيه إلى القراءة الموضوعية من مدخلٍ حرّ ، لا نستطيع الدخول إلى القراءة « الموضوعية البنيوية » إلا من مدخلٍ إجباري . فنقطة الدخول في منهجنا هي الموضوع الرئيسي المحدَّدُ سلفاً بالعائلة اللغوية الأكثر تواتراً . ولكنها عند « ريشار » حرةٌ لأنها غير محدَّدة . يقول « ريشار » :

« وفي الخلاصة ، فإنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدءٍ ونقطة وصول . فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخلٌ حرٌّ مما يضفي عليها شيئاً من السحر . وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما ، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابته هو ، لا بدايةً يلزمه بها منطقٌ حقيقيٌ للموضوع المدروس »[1] .

فالناقد الموضوعي يستطيع اقتحام الكون الإبداعي بدءاً من أية نافذةٍ مهما تكن ضيقة . وغياب مفهوم العائلة اللغوية المسيطرة « هو الذي يمنح الناقد هذه الحرية » . ولست أرى في هذه الحرية ميزةً إيجابية ، ولكنني أرى فيها نوعاً من فقدان الضوابط ؛ نوعاً من الانفلات الذي يسميه « ريشار » سحراً في الوقت الذي أعتقد فيه شخصياً أن مثل هذا السحر قد فقد حظوته في عصر الألسنيات .

ـ وينتج عن ذلك ـ كنقطةٍ رابعةٍ ـ أن شبكة العلاقات الموضوعية في منهجنا شبكةٌ

---

(1) المحاضرة النظرية .

مستقرةً ثابتةً ونهائية ، بينما هي في منهج « ريشار » متغيّرةً بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الكون الإبداعي . إن شبكة العلاقات في « الموضوعية البنيوية » تأخذ شكلاً معيناً ، بينما هي في « الموضوعية » يمكن أن تأخذ أي شكل . فالتزحلق في الموضوعية يمكن أن يكون من أي موضوع إلى أي موضوع .

وبذا فإن « موضوعية » « ريشار » يمكن أن تقود إلى خطر الانتقائية حيث الناقد مهدد بانتقاء موضوعاته أكثر مما تفرض هذه الموضوعات نفسها عليه . وهذا ما يمكن أن يؤدي الى اختلاق بنية العمل الإبداعي المدروس بدلاً من اكتشافها[1] . وسنعود الى ذلك في حينه .

ـ وأما النقطة الخامسة فهي أنه في الوقت الذي يقوم فيه منهج « ريشار » على أساس تصنيف عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها ، يقوم منهجنا على أساس تصنيفها من أجل توليدها من بعضها .

إن التصنيف في « الموضوعية » تصنيف الربط ، بينما هو في « الموضوعية البنيوية » تصنيف التوليد . والتوليد أقوى أنواع الربط .

ـ وأما النقطة السادسة التي تميز منهجنا من المنهج الموضوعي ، فهي أن « الفعل المحرك » حاضرٌ في الأول بينما هو غائب في الثاني . والفعل المحرك «Le verbe moteur» من أهم الإنجازات التي حققها منهجنا إن لم يكن أهمها على الاطلاق . ولقد عرّفنا « الفعل المحرك » آنئذٍ بأنه « الديناميكية التي تحرك علاقة الشاعر بموضوعه الشعري »[2] . إنه الآلية التي تدفع عملية الإبداع في المبدع . وهذه الآلية قانون يختص به كل إبداع ، وينفرد به كل مبدع بين زملائه المبدعين .

ـ وهذا ما ينقلنا إلى النقطة السابعة ، والتي تبدو لنا على غاية الأهمية لأنها تمس مباشرة علاقة النقد الموضوعي بخصوصية الأدب . فالنقد الموضوعي بكافة اتجاهاته ومدارسه مُتّهمٌ بتقليص خصوصية الأدب لأنه « حديثٌ عن الأفكار والموضوعات في الأدب »[3] . وهنا لا بد من الإشارة إلى تميّز منهجنا ـ نسبياً ـ من بقية المناهج الموضوعية . فلقد كان هاجسنا في « موضوعيتنا البنيوية » أن نصل إلى ثوابت شكلية ، بحيث ننتقل من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة[4] . ولقد توصلنا في ذلك إلى

---

(1) «figure I», ibid, 1966, p. 155

(2) الموضوعية البنيوية ، ص 331 .

(3) «Dictionnaire encyclopédique des sciences du language», éd. Seuil, p. 284- 285

(4) يعرّف « كلود ليفي ستروس » المنهج البنيوي بأنه « تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفه » ، بينما يختلط

أمرين مهمين وهما « الفعل المحرك » و« القاعدة اللغوية » التي يستند إليها الموضوع . ومن هنا لم نكتف بأن نسمي منهجنا بـ « الموضوعية » ، وإنما أضفنا كلمةً أخرى وهي « البنيوية » .

لقد حاول منهجنا أن يحقق المصالحة بين البنية والتاريخ ؛ بين التزمّن «La diachromie» و« التزامن » «La synchromie» ؛ بين الوصف والتطور .

ولا أدلَّ على ذلك من « الفعل المحرك » . و« الفعل المحرك » قانونٌ يرسم تطوراً . وقد يبدو في هذا التعبير جمعٌ بين متناقضَين . إذ يتصف القانون بالثبات ، بينما يتصف التطور بالحركة . ولكن المصالحة بين التزامن والتزمن إنما تأتي من الثبات في الحركة . وعلى سبيل المثال ، فإن السياب لو عاش زيادة على ما عاش عشرات السنين ، ولو أنتج زيادة على ما أنتج عشرات القصائد والدواوين ، لما تغيّر ـ في رأينا ـ القانون الأساسي الذي يحكم شعره ، والذي سميناه « الفعل المحرك » .

هذه هي الخطوط العريضة التي تفصل بين المنهج الموضوعي ومنهج « الموضوعية البنيوية » . ولكن نقدنا للمنهج الموضوعي بالمقارنة مع « الموضوعية البنيوية » لا يقف عند حدود الاقتران بين المنهجين ، ولكنه يتعدى ذلك إلى رسم نقاط الإلتقاء . فنقد الشيء يعني تمييزه[1] . وتمييزه يعني وضعه إلى جانب غيره من أجل التقاط وجوه التشابه والاختلاف .

ـ وأول وجوه التشابه هو الاشتراك في التسمية . فـ « الموضوع » هو الحدّ المشترك بين العنوانين ؛ إنه النقطة المركزية التي تدور حولها بقية المفاهيم في كلا المنهجين . ولا يجوز للاشتراك في الاسم أن ينسينا الافتراق في الغاية . فبينما يدرس « ريشار » الموضوع من أجل بلوغ الجانب الحسي في العمل الإبداعي ، ندرسه نحن من أجل الوصول إلى البنية الموضوعية للعمل الإبداعي . ولا عجب ، في ذلك ، فالخلفية الفلسفية التي يستند إليها النقد الريشاري غير الخلفية الفلسفية التي يستند إليها منهجنا النقدي . إن « ريشار » يستند إلى « باشلار » و« سارتر » و« هوسرل » و« فرويد » في الوقت الذي كانت فيه البنيوية ممثلةً بـ « كلود ليفي شتروس» والشكلانية ممثلة بـ« ڤالديمر پروپ »

= الأمر عند بعض نقاد الأدب ممن يدعون البنيوية ، فإذا بهم يبحثون « عن المضامين المتكررة وراء الأشكال المتغيرة » وسنعود إلى ذلك .

«Anthropologie structurale», C.L. Strauss, éd. Plon, Paris 1973, tome II, p. 323.

(1) لسان العرب ـ دار صادر ودار بيروت ـ بيروت 1968 . انظر مادة « نقد » في الصفحة (425) من المجلد الثالث .

هاجسنا وراء كل لحظة من لحظات الكتابة النقدية .

ـ وثاني وجوه التشابه بين المنهجين هو التشابه الشديد بين الخطوات المنهجية . ولكن التشابه لا ينفي التميز أيضاً . فكلا المنهجين يبدأ بحصر العناصر التي تتكرر بحظوةٍ في نسيج العمل الأدبي . ولكننا ناقشنا آنفاً ماذا يعني « حصر العناصر » عند « ريشار » وماذا يعنيه عندنا[1] .

وكلا المنهجين يخصص الخطوة الثانية لتحليل العناصر التي تمّ حصرها . ومبدأ التحليل في كليهما واحدٌ يقوم على أساس الاهتمام بالمعنى السياقي وتجنب التزيّد في التحليل أو النزعة الإسقاطية ، وعدم تقويل النص ما لم يقله . وعلى الرغم من الاتفاق على هذه الخطوة فإن كل ناقد يستقل عن غيره بما يملك من ثقافةٍ وعمقٍ واطلاع .

وأما الخطوة الثالثة التي يتفق عليها المنهجان فهي جمع النتائج التي تمّ تحليلها ، وبناء قالبٍ نموذجيٍ مجردٍ يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس[2] .

ـ وللمنهجين أهمية تربوية على المستوى العملي ، حيث يسمح نمط القراءة في كليهما بالعمل الفردي والعمل الجماعي ضمن فريق عملٍ كبير .

ـ كما يتيح كلا المنهجين تطبيقاتٍ متنوعةً على الأعمال الإبداعية . ففي وسع الناقد في كليهما أن يقرأ الأعمال الأدبية الكاملة عند أديبٍ ما ، كما في وسعه أن يقرأ موضوعاً واحداً أو مقولةً واحدة . وفي وسعه أن يختار قطعةً صغيرةً أو كبيرةً من عملٍ أدبي . وهذا ما يرسم آفاقاً واسعةً ينفتح عليها المنهجان .

بين « الموضوعية » و« البنيوية »

وأعتقد أنه قد آن الأوان لوضع المنهج الموضوعي مقابل المنهج البنيوي لكي نرى كيف يمكن تمييزه منه . فلا شك أننا نلاحظ إصراراً عند بعض النقاد على الانتساب بغير حقٍ إلى البنيوية . فما هو موقع النقاد الموضوعيين ؟ وكيف يمكن حسم هذه المشكلة ؟

يعلمنا «ليڤي شتروس» « أن المنهج البنيوي يقوم على تحديد الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة »[3] . وأنه ـ على النقيض من ذلك ـ فإن التحليل البنيوي الذي

---

(1) عد إلى النقطة الأولى من نقاط التمايز بين المنهجين . ص 158 هنا .

(2) لمعرفة التمايز بين المنهجين في هذا الأمر عُدْ إلى النقطة الرابعة في الصفحة 159 هنا .

(3) «Anthropologie structurale», Claude Lévi-Strauss- éd. plon, Paris, 1973, 2ème tome , p. 323.

يدّعيه -بلا حق- بعض نقاد الأدب ومؤرخيه ، يقوم على البحث « عن المضامين المتكررة وراء الأشكال المتغيرة »[1] . وهكذا يظهر على الفور سوء تفاهم مزدوج على حدّ تعبير « شتروس » . فأما الشق الأول لسوء التفاهم هذا ، فإنه يخص العلاقة بين مفاهيم متمايزة كمفهوم التكرار ومفهوم الثبات . وأما الشق الثاني فإنه يتمثل في أن المفهوم الأول قابل للعرضي ، بينما ينتمي الثاني إلى حقل الضرورة .

ويعلمنا « ليفي ستروس » أيضاً أن الفرضيات البنيوية « قابلةٌ للتحقيق من خارجها »[2] . وهذا ما يسمح بإمكانية البرهنة عليها . ففي مجال علم اللغة والأنتروبولوجيا مثلاً نستطيع أن نواجه هذه الفرضيات بنُظُمٍ مستقلةٍ ومحدّدةٍ يتمتع كل منها بنصيبٍ من الموضوعية «Objectivité» .

« وأما في ما يتعلق بالنقد الأدبي الذي يدعي البنيوية ، فإن أهم ما يؤخذ عليه ، أنه ينقلب غالباً إلى لعبة مرايا يستحيل معها التمييز بين العمل المنقود وصداه الرمزي في وعي الناقد . فالعمل المنقود وفكر الناقد ينعكس أحدهما في الآخر مما يسلبنا أية إمكانية للفصل بين ما يتلقاه الواحد من الآخر ، وما يضعه في الآخر . وهكذا ينحصر المرء في نسبيةٍ متبادلة . وهذه النسبية - وإن كان لها سحرها الخاص على المستوى الذاتي - إلا أننا لا نرى إلى أية حقيقةٍ خارجيةٍ يمكن أن تعيد »[3] .

ويختصر ستروس رأيه في هذا النمط من النقد الذي يدعي البنيوية بقوله :

« وإذا شئتَ ، فإن هذا التهويم والتعزيم نقدٌ بنيويٌ لأنه يستخدم التحليل التركيبي «Analyse Combinatoire» في إشادة بنيانه . ولكنه في ما يقوم به لا يقدم إلا المادة الخام للتحليل البنيوي »[4] . فأين المنهج الموضوعي من كل ذاك ؟

لقد وجدنا سابقاً أن من المفاهيم المؤسسة للمنهج الموضوعي مفهوم البنية . فما هي العلاقة بين البنية والموضوع ؟ أو لنقل : كيف يمكن الحديث عن بنيةٍ في الموضوع ؟

لعلنا نعرف مسبقاً أن اللغة ذات طبيعة بنائية «Structurale» . فهي نظامٌ «Système» أو مجموعةٌ من الأنظمة المحكمة التي تتكامل مع بعضها في نظامٍ كلي . فمن النظام الصوتي إلى النظام الصرفي إلى النظام النحوي . . تتشكل اللغة وتعرض نفسها كتربةٍ خصبةٍ لفاعلية المنهج البنيوي . وهذا ما يفسر النجاح الباهر للبنيوية في ميدان علم اللغة على وجه الخصوص[5] .

---

(1) ibid.
(2) ibid.
(3) ibid, p. 324.
(4) ibid.

(5) وذلك دون أن ننسى نجاحها الباهر في ميدان « الأنتروبولوجيا » .

ولكننا عندما ننتقل من المستوى الشكلي في اللغة ـ وهو المستوى الذي تعرض فيه اللغة نفسها كنظام دقيق ـ إلى مستوى المضمون أو المحتوى الفكري ـ وهو المستوى الذي تشترك فيه لغة الإبداع وغير الإبداع ـ فإن التطبيقات البنيوية تصطدم بأسئلة كبيرة تمس شرعية الانتماء إليها من أساسها .

ـ ومن ذلك ما يقوله الناقد « تودوروف» «T.Todorov» من أنه :

« لا يمكن الحديث عن الموضوعات أو الأفكار في الأدب دون التقليص من خصوصيته[1] . فالموضوعات أو الأفكار قاسمٌ مشتركٌ بين الأدب والصحافة والسياسة وعلم الاجتماع . . . الخ . ومن هنا ، فإن النقد الموضوعي ؛ نقد الموضوعات في الأدب لا يمكن أن يفضي إلى اكتشاف خصوصيته . فالموضوعات ليست من خصوصيات الإبداع الأدبي . ولكن « تودوروف » يقرّ :

« بأنّ رفض الاعتراف بوجود عناصر موضوعية «éléments thématiques» لا يحل المشكلة . وعلى هذا ، فإنه ينبغي التوصل إلى كشف التشابه بين الأدب ونظم الدلالات الأخرى ، في نفس الوقت الذي تنكشف فيه أصالته الخاصة . وهذا عمل ينتظر الإنجاز »[2] .

ـ ومن ذلك ما يقوله الناقد « جيرار جينيت » «G.Genette» من أن البنيوية « تدرس نُظم العلاقات الضمنية . وهي نظم تُستشف أكثر مما تلمح ، ويبنيها التحليل بقدر ما يكتشفها . ولكن الخطر الذي قد يقع فيه الناقد يكمن في اختلاق هذه النظم معتقداً أنه يكتشفها »[3] .

فالبنيوية تدرس نظم العلاقات الضمنية من أجل اكتشافها . والخطر الذي يواجه الناقد الموضوعي يكمن في وهم الاكتشاف . وهذا ما يعيدنا إلى لعبة المرايا ، التي حدثنا عنها للتو « ليفي ستروس » .

ـ ومن ذلك أيضاً أنه إذا كانت البنيوية « تدرس نظم العلاقات الضمنية » ، وإذا كانت هذه النظم موجودةً حيثما كان ، فإن ذلك يعني إمكانية قراءة الموضوعات في الأعمال الإبداعية قراءةً بنيوية . ولكن المسألة التي نطرحها هنا لا تتعلق بشرعية المنهج بنيوي ، وإنما بأهمية نتائجه . فإذا كان كل شيء يحتوي على نظام علاقاتٍ ضمني ، فإن

(1) «Dictionnaire encyclopédique des Sciences du language», O. Ducrot et T. Todorov, éd. seuil, 1972, p. 284.
(2) ibid, p.p. 284- 285.
(3) «Figure I», ibid, p. 155.

النظام يمكن أن يكون أكثر متانةً في شيءٍ منه في شيءٍ اخر . وهذا يعني أن فهم العمل الأدبي لا يكون بالضرورة من خلال اكتشاف بنيته ، وإنما يمكن أن يكون من خلال دراسة عناصر أخرى فيه غير عنصر البنية . فالمهم في الأمر ليس اكتشاف البنية بحدّ ذاته وإنما ما يقدمه اكتشافها من فهمٍ للعمل الأدبي المدروس .

ـ ولكنّ من النقاد مَنْ توسّعوا في فهم البنيوية ، فاعتبروا بنيوياً كل نقدٍ ينظر إلى العمل الأدبي بعيداً عن مصادره أو بواعثه . فالعمل الأدبي يُعَدّ ـ من وجهة النظر هذه ـ كياناً مستقلاً قائماً بذاته غير مرتبط بظروف إنتاجه من اجتماعيةٍ واقتصاديةٍ وسياسية . . . الخ . وهذا ما يسمى بالقراءة « المحالّة » للنص . ولا يأتي تدخل البنيوية هنا إلا لمنح الدراسة « المحالّة » نوعاً « من العقلانية في الفهم بدلاً من العقلانية في التفسير »[1] ، على حدّ تعبير الناقد « جينيته » . وبهذا يمكن النظر إلى النقد الموضوعي على أنه يتجه عفوياً إلى أن يكون نقداً بنيوياً . فهذا النقد نقدٌ « مُحالٌ » يفضي إلى شبكة علاقاتٍ تلتقي عندها موضوعات العمل الأدبي :

« وهذه الموضوعات تكتسب معناها الكامل من خلال موقعها ووظيفتها داخل النظام الكلي للعمل الأدبي المدروس »[2] .

ومن هذه الزاوية فإنه يمكن أن نعدّ البنيوية بالنسبة لكل نقدٍ «مُحالّ» :

« ملاذاً يقي من خطر التفتت الذي يهدد التحليل الموضوعي »[3] .

ـ ولكن المسألة أكبر من ذلك . فنحن لسنا بإزاء موقفٍ واحدٍ من النقد « المحالّ » ، وإنما بإزاء موقفين . فأما الأول فهو الذي ينظر إلى العمل الأدبي كـ « ذاتٍ sujet » ، وأما الثاني فهو الذي ينظر إليه كـ « موضوعٍ objet » .

فالناقد الذي يتبنّى الموقف الأول إنما يسعى إلى تقمّص شخصية المبدع من أجل بلوغ العمل الإبداعي . إن الناقد قد يحيا من جديد حياة المنقود مستعيداً بذلك لحظات الإحساس والخيال والتفكير عنده لكي يتوصل إلى معرفةٍ صميميةٍ بإبداعه .

وخير مَن يمثّل هذا الاتجاه هو الناقد المعروف « جورج پوليه » الذي يرى « أن هدف النقد هو الوصول إلى معرفةٍ صميميةٍ بالعمل المنقود . وأنه لا يمكن بلوغ هذه الصميمية إلا إذا حلّ التفكير الناقد محلّ الفكر المنقود »[4] .

---

(1) Ibid, p. 157.
(2) Ibid.
(3) Ibid, p. 158.
(4) «Les chemins actuels de la critique», ibid, p. 9.

ويسمي « پوليه » هذا النوع من النقد بالنقد « التطابقي » الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود : فلا وجود في رأي « پوليه » لنقدٍ حقيقيٍ « دون التطابق ما بين وعيين »[1] .

ـ ويرى الناقد « جيرار جينيت » أن هذا الموقف يتعارض تعارضاً حاداً مع الموقف البنيوي :

« فلا الوعي الإبداعي ولا الوعي النقدي يمكن أن يعيش البنى . إن البُنى لا تعاش ، ولكنها توجد في قلب العمل الأدبي ؛ إنها هيكله الخفي الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق التحليل والإبدال Commutation »[2] .

وأما الموقف الثاني من « المحالّة » فهو الموقف الذي ينفصل فيه الناقد عن العمل المنقود لكي يتمكن من رؤيته بوضوح . وهذا ما يضع البنيوية مقابل كافة أشكال النقد الموضوعي بما فيها النقد الريشاري .

ـ وأما المسألة الأخيرة فإنها تبدأ من معرفتنا بأن البنيوية تجافي كل ألوان الاختزال التفسيري أو النفسي لأنها تُعيد العمل الإبداعي إلى خارجه . وهنا نجد أنفسنا أمام نقطةٍ جديدةٍ من نقاط الافتراق بين المنهج البنيوي والمنهج الموضوعي . فممّا تثيره هذه المسألة أن النقد الموضوعي يخصص جهوده ـ وهو يستلهم التحليل النفسي ـ للبحث عن نفسية المبدع بينما يقصّر كثيراً في تحليل نفسية القارىء والجمهور .

وهذا ما يضع النقد الموضوعي أمام إحدى الصعوبات الكبرى وهي « صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه ونصيب العصر الذي يحتويه »[3] . فلقد جرت العادة مثلاً أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعاً معيناً أو جملةً من الموضوعات عند شاعرٍ أو روائيٍ أو . . الخ . ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل بحق إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه ، والعصر الذي يحتويها . فمَن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلاً على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعرٍ معينٍ ليست هي نفس الموضوعات عند شاعرٍ آخر ؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات المهمة في الشعر مثلاً ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر أو في ذائقة هذا المجتمع خلال مرحلةٍ معينة ؟ وإذاً فأين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعرٍ ما إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب

(1) Ibid.
(2) «Figure I», ibid, p. 158.
(3) «Figure I», ibid, p. 162.

الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها ؟ وهذا ما يفضي إلى خلاصةٍ مهمةٍ جداً وهي أنّ ما يمكن أن يُعاب عليه النقد الموضوعي ليس في أنه نقدٌ نفسيٌ وحسب ، ولكنْ ، في أنه نقدٌ نفسيٌ فرديّ . فهو يهتمّ بنفسية المبدع دون أن يعير أيّ اهتمـامٍ للوسط المتلقي من قارىء وعصرٍ وجمهور .

الخاتمة

بعد هذا السفر المضني ، نلقي رحالنا لكي نهدأ قليلاً عند نظرةٍ إلى الوراء ، نستشف عبرها آفاق الرحلة الطويلة وما آلت إليه . فلماذا الخاتمة ، إن لم تكن كشفاً خاطفاً لما قدّمه الدارس من حساب ؟

وإنه ليبدو لي أن خير ما أختتم به دراستي هو التأمل في صورة النحلة والرحيق . فلقد كان « ريشار » وهو يتنقل بين الفلسفات ومناهج البحث في اللغة والأدب أشبه ما يكون بالنحلة التي ترشف من كل زهرة بعضاً من الرحيق ، ثم تعود إلى خليتها لتصنع قرص الشهد الذي لا يطالبنا بأكثر من الاغتناء بخيراته .

ولئن دل هذا على شيء ، فإنه يدل على تكاملية الفكر المعاصر حيث يصب كل إبداعٍ في خدمة كل إبداع . فمن الفلسفة إلى النقد إلى العلوم . . . ومن الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل . . . هكذا يبني العالم الحديث حضارته .

ولقد كانت التجربة النقدية عند « ريشار » تتطور بتطور تمثّله لألوان الفلسفات والمناهج الحديثة . فالنقد هنا يكمل الفلسفة ويواكبها . وهذه هي إحدى الدروس التي ينبغي أن نستفيد منها في نقدنا العربي المعاصر . فكلّ نقدٍ لا يستند إلى جدار الفلسفة المتين ، هو نقدٌ يهتز لأول هبة ريح .

* ـ هكذا بدأنا دراستنا بتحديد مصادر النقد الريشاري ، وحاولنا عرضها بشكلٍ مبسطٍ قدر الإمكان ودون أن يسيء ذلك إلى عمق المفاهيم الفلسفية . ولقد كان « باشلار » و« سارتر » و« هوسرل » موضوع الأهمية الكبرى في مقدمة البحث ، دون أن نغفل التيار النقدي الذي حمل معه « ريشار » إلى قمة النقد الموضوعي في فرنسا .

وعلى الرغم من أن « التحليل النفسي الفرويدي » يشكل أحد المصادر الأساسية للنقد الريشاري ، فلقد قررنا تأجيل الخوض فيه إلى الفصل الذي سميناه بـ « نقد المنهج الموضوعي » .

* ـ وفي الفصل الأول ـ بعد المقدمة ـ باشرنا بدراسة النقد الريشاري لا من خلال توزيع الدراسة إلى فصول ، وإنما من خلال توزيعها إلى مفاهيم .

وحددنا في البداية مفهوم « الموضوع » باعتباره المفهوم المركزي عند « ريشار » ، ثم درسنا مفاهيم المعنى والحسية والخيال والعلاقة والتجانس والدالّ والمدلول وشكل المضمون والبنية والعمق والمشروع والقصدية والوعي والمحالّة .

ولقد كانت هذه الدراسة المفهومية شاقةً للغاية ، حيث توجب علينا أن نعود إلى النثرات الشاردة في كتب « ريشار » وتجميعها في مفاهيم ، ثم توجّب علينا تحديد هذه المفاهيم ومناقشتها لكي تأخذ أبعادها المطلوبة .

ولعلنا ندرك الآن أن كلمة « المنهج » ليست كلمة سهلةً إلى هذا الحد الذي تجري فيه على بعض الأفواه و الأقلام . فالمنهج ليس طريقة في التبويب والتصنيف وحسب ، ولكنه طريقة في التفكير والتحليل .

* ـ وفي الفصل الثاني قدّمنا ترجمتنا للدراسة النقدية التي كتبها « ريشار » عن الشاعر الفرنسي « پول إلوار » . وذكرنا في حينه أننا فضلنا أن نترك « ريشار » يقدم نفسه بنفسه .

ولقد وقع اختيارنا على هذه الدراسة لأنها تتوسط التجربة النقدية عند « ريشار » من الناحية الزمنية ومن ناحية النضوج النقدي . فلقد كتب « ريشار » دراسته هذه إلى جانب عشر دراسات أخرى نشرها جميعاً في عام 1966 . فهذه الدراسة ليست مجهريةً ، ولكنها تقتفي العلامات البارزة في شعر « إلوار » كما ترسم شبكة العلاقات بين موضوعاته الشعرية .

* ـ وأما الفصل الثالث فقد كان بعنوان « نقد المنهج الموضوعي » . وقسمنا هذا الفصل إلى ثلاث فقرات :

1 ـ في الأولى حدّدنا العلاقة بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي » . ولقد تطلب هذا الأمر أن نعود إلى كتب « فرويد » . وإلى المعاجم المختصة من أجل القبض على مفاتيح التحليل النفسي . وتمثلت هذه المفاتيح بالمصطلحات البارزة التي قدّمناها ومثّلنا لها بما يخفّف عن القارىء جهد العودة إليها في مصادرها الأصلية . وكان من هذه المصطلحات مصطلح « الوعي » و« اللاوعي » و« ما قبل الوعي » و« الكبت » و« التكثيف » و« القلب » و« الهوام » و« التحضيرات الأولية » و« التحضيرات الثانوية » . ونحن نعتقد أن القبض على هذه المصطلحات المفاهيم يزوّد القارىء بخطوة

مديدةٍ في طريق فهم التحليل النفسي .

وأرجو من القارىء الكريم أن يعذرني إذا أشرت إلى تلك العلاقة القديمة بيني وبين التحليل النفسي والتي أتاحت لي دراستي الحالية أن أجدّدها . ففي فترة السبعينيات عندما كنت أحضر رسالة الدكتوراه في جامعة السوربون ، خصّصت جزءاً من وقتي لدراسة علم اللغة العام «Linguistique générale» في الجامعة نفسها . وبعد أنجزت شهادة « الليسانس في هذا الاختصاص أكملت دراسة الماجستير » «Maîtrise» وكان من المقررات الأساسية في تلك المرحلة مقرر بعنوان « علم الدلالة والتحليل النفسي » . ولقد أتاح لي هذا المقرر فرصة الاطلاع الواسع على الفرويدية منذ ذلك العهد .

2 ـ وفي الفقرة الثانية ، حدّدنا العلاقة بين « المنهج الموضوعي » و« الموضوعية البنيوية » ، ورسمنا المناطق التي تتداخل فيها جغرافية المنهجين. فلقد ميّزنا النقد « الموضوعي » من خلال اختلافه واتفاقه مع منهجنا « الموضوعية البنيوية » وعرّفنا القارىء على الآفاق التي ينفتح عليها المنهجان .

3 ـ وكان لا بدّ في الفقرة الثالثة من أن نحدّد العلاقة بين « المنهج الموضوعي » و« المنهج البنيوي » . فكثيرٌ من نقاد الأدب يحاولون التقرب من البنيوية ، ولكن البنيوية تستعصي عليهم . فكان أن أوضحنا مردّ ذلك معتمدين على آراء أهم أقطابها وفي طليعتهم « كلود ليفي شتروس » . ولم نتوسع كثيراً في الحديث عن البنيوية ، لأننا نطمح إلى إفراد كتابٍ مستقلٍ لها . ولكننا استطعنا ـ مع ذلك ـ أن نبين الجوانب التي تخص علاقة الموضوعية بالبنيوية مدّاً وجزراً .

ولما كانت البنيوية الابن الشرعي لعلم اللغة العام ، فإن معرفة « ريشار » بها كانت تتعمق من خلال تعمّق معرفته بعلم اللغة العام . وعلى الرغم من أن « ريشار » لم يذهب في يومٍ من الأيام إلى الادعاء بأنه ناقدٌ بنيوي ، فإنه كان يستخدم المصطلحات البنيوية . ومن هنا كانت ضرورة المقابلة بين المنهجين .

ـ ومن ثَمّ كانت الخاتمة التي أردناها لمحةً خاطفةً على طريق الرحلة الطويلة .

ـ وفي النهاية تأتي المكتبة خزانةً صغيرةً للمراجع التي أحلنا إليها في وسط الدراسة . فمكتبتنا الصغيرة لا تحتوي إلا على الكتب التي عدنا إليها وتمثلنا بها في حواشي الكتاب .

وإذا كان لا بد من كلمةٍ نقولها في النهاية ، فلتكن أننا نأمل في أن تكون دراستنا قرصاً من الشهد يغتني به الطالبون .

والله من وراء القصد

المكتبة (1)

* المراجع الفرنسية :

1 ـ الكتب :

Bachelard (Gaston):
— «La philosophie du non», éd. P.U.F. Paris, 1973, 6ème édition.
— «L'eau et les rêves», éd. José Corti, Paris, 1942.
— «L'air et les songes», éd. J. Corti, 1943.
— «Psychanalyse du feu», éd. Gallimard, Paris, 1938.

Barthes (Roland):
— «Michelet par lui-même», éd. Seuil, coll. écrivains de toujours, Paris. 1973.
— «S/Z», éd. Seuil, coll. Points, Paris, 1970.

Béguin (Albert):
— «L'âme romantique et le rêve», éd. des cahiers du sud, Marseille, 1937.

Bréhier (Emile):
— «Histoire de la philosophie», éd. P.U.F., 3 ème tome, 1983.

Burgos (Jean):
— «La thématique d'Apollinaire, lapidaire; herbier; bestier», colloque Apollinaire de Varsovie, 1968.

Caminade (Pierre):
— «Image et Métaphore», éd. Bordas, Paris, 1970.

Caratini (Roger):
— «La philosophie», éd. Seghers, 2 tomes, Paris, 1984.

Clancier (Anne):
— «Psychanalyse et Critique littéraire», éd. Nouvelle recherche, coll. privat, Toulouse, 1973.

1 ـ لا تضم مكتبتنا إلا العناوين التي وردت في هوامش البحث .

Faure (Elie):
— «Histoire de l'art», éd. Livre de poche, Paris, 1976.

Fayolle (Roger):
— «La Critique», éd. Armand colin, coll. U., Paris, 1978.

Frazer (James George):
— «Le rameau d'or», Traduction française, éd. Robert Laffont, Paris, 1983.

Freud (Sigmond):
— «Etudes sur l'hystérie», en Collaboration avec J. Breuer, éd. P.U.F., 4ème édition, Paris, 1974.
— «L'interprétation des rêves», éd. P.U.F. , Paris, 1976.
— «Introduction à la psychanalyse», éd. P.B.P. Paris, 1975.
— «Le rêve et son interprétation», éd. Gallimard, Coll. idées, Paris, 1977.

Garnier (Pierre):
— «Goethe», traduction française, éd. Seghers, Paris, 1960.

Genette (Gérard):
— «Figure I», éd. Seuil, Paris, 1966.

Ginestier (Paul):
— «Pour connaître la pensée de Bachelard», éd. Bordas, Paris, 1968.

Grateloup (Léon Louis):
— «Les philosophes de platon à Sartre», éd. Hachette, Paris, 1985.

Graves (Robert):
— «Les mythes grecs», éd. Fayard, Paris, 1967, traduction française par «Mounir Hafez».

Guiomar (Michel):
— «Inconscient et imaginaire dans le grand Meulnes», éd. J. Corti, Paris, 1964.

Hjelmslev (Louis):
— «Essais linguistiques», Traduction française, éd. Minuit, Paris, 1971.

Husserl (Edmond):
— «Expérience et Jugement», P.U.F., coll. Epiméthée , Paris, 1970, traduction française par D. Souche.
— «Philosophie Première», P.U.F., coll. Epiméthée, Paris, 1970, traduction française par «Arion- L. Kelkel».

Lévi-Strauss (Claude):
— «Anthropologie structurale», éd. Plon, Paris, 1973.

Lyotard (J. François)
— «La Phénoménologie», éd. P.U.F., coll. que sais-je? Paris, 1976.

Mansuy (Michel):
— «Etudes sur l'imagination de la vie», éd. J. Corti, 1970.

Martinet (André):
— «La Linguistique synchronique», éd. P.U.F. Paris, 1974.

Mounin (George):
— «La linguistique du XXème siècle», éd. P.U.F. Paris, 1972.

Nietzsche (Friedrich):
— «La naissance de la tragédie», éd. Gallimard, Paris, 1977, Traduction française par M. Haar, Philippe Lacoue- Labarthe et J- Luc Nancy.

Ouvrage collectif:
— «Les chemins actuels de la critique», éd. Union générale des éditions, coll. 10/18, Paris, 1968.

Poulet (George):
— «Les métamorphoses du cercle», éd. Flammarion, Paris, 1979.
— «Etudes sur le temps humain», éd. Plon, Paris, 1948-1968.
— «La conscience critique», éd. J. Corti, Paris, 1971.

Propp (Valdimir):
«Morphologie du conte», éd. Poétique / Seuil, coll, point, 1965 et 1970.
— traduction française par T. Todorov, M. Derrida et C. Kahn.

Proust (Marcel):
— «A la recherche du temps perdu», éd. La pléiade, Paris, 1971.

Raymond (Marcel):
— «De Baudelaire au Surréalisme», éd. J. Corti, Paris, 1933.

Richard (Jean-Pierre):

— «Etudes sur le romantisme», éd. Seuil, Paris, 1970.
— «Littérature et sensation», éd. Seuil, Paris, 1954.
— «Microlecture», éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1979.
— «Ofratème», radio française, sans date.
— «Onze études sur la poésie moderne», éd. Seuil, Paris, 1964.
— «Paysage de Chateaubriand», éd. Seuil, Paris, 1967.
— «Pages Paysages: Microlecture II», éd. Seuil, coll. poétique, Paris, 1984.
— «Poésie et profondeur», éd. Seuil, Paris, 1955.
— «Proust et le monde sensible», éd. Seuil, coll. poétique, Paris, 1974.

— «Séminaire consacré à l'approche thématique et donné le 25- 2- 1976 à l'université de Vincenne..»
— «Stendhal et Flaubert», éd. Seuil, coll. Points, 1970.
— «L'Univers imaginaire de Malarmé», éd. seuil, 1961.

Rivaud (Albert):
— «Histoire de la philosophie», éd. P.U.F. , Paris, 1960.

Rousset (Jean):
— «Forme et signification», éd. J. Corti, 1962.

Sartre (Jean - Paul):
— «L'être et le néant», éd. Gallimard, coll. tel, Paris, 1943.
— «Baudelaire», éd. Gallimard, coll. idées, 1963.
— «Question de méthode», éd. 1957.

Starobinski (Jean):
— «L'œil vivant», éd. Gallimard, Paris, 1961.
— «L'œil vivant: la relation critique», éd. Gallimard, 1970.
— «J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacel», éd. Gallimard, 1971.

Weber (J. Paul):
— «Néo critique et paléocritique ou contre picard»,éd. J.J. Pauvert, Paris, 1966.

2 ـ المعاجم والموسوعات :

- «Dictionnaire de linguistique», éd, Larousse, Paris, 1973.
- «Dictionnaire des symboles», (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant) éd. Seghers et éd. Jupiter, Paris, 1973-1974.
- «Grand dictionnaire encyclopédique», éd. Larousse, Paris, 1982-1985.
- «Dictionnaire encyclopédique des sciences du language», éd. Seuil, 1972, T. Todorov et O.Ducrot.
- «Vocabulaire technique et critique de la Philosophie», (André Lalande), éd. P.U.F. Paris, 1950.
- «Vocabulaire de la psychanalyse», (Laplanche et pontalis), éd, P.U.F, 6ème édition, Paris, 1978.

المراجع العربية

- ابن منظور (جمال الدين) : « لسان العرب » ـ دار صادر ودار بيروت ـ بيروت ـ 1968

- إسماعيل (عز الدين) : « الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية » ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ـ 1972 .

- بدوي (عبد الرحمن) : « الوجود والعدم » ـ مترجم عن الفرنسية ـ دار الآداب ـ بيروت ـ 1966 .

- الجرجاني (عبد القاهر) : « دلائل الإعجاز في علم المعاني » ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ . 1982 تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

- حسن (عبد الكريم) : « الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب » ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ 1983 .

- « محايثة ؟ أم مُحالّة ؟ » مجلة الفكر العربي المعاصر ـ بيروت ـ باريس ـ 1988 ـ العدد المزدوج —«55-54».

- خليف (يوسف) : « ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء » ـ مطبعة دار المعارف بمصر ـ 1970 .

- زكريا (فؤاد) : « النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية » ـ مترجم عن الإنكليزية ـ مطبعة جامعة عين شمس ـ القاهرة 1974 .

- شريم (جوزيف) : مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد (23) بيروت ـ مركز الإنماء القومي .

- صالح (هاشم) : مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد (40) ـ بيروت ـ مركز الإنماء القومي .

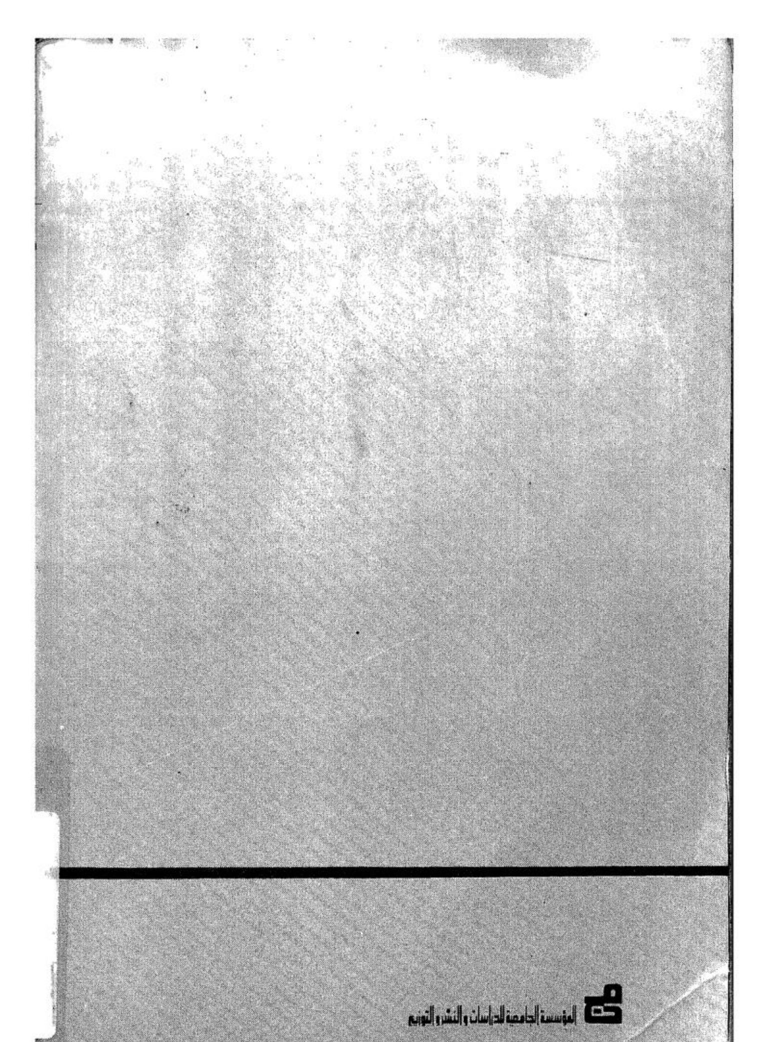
- العروي (عبد الله) : « الإيديولوجية العربية المعاصرة » ـ الطبعة الرابعة ـ دار الحقيقة ـ بيروت 1981 .

- « مفهوم الإيديولوجيا » ـ دار التنوير ـ بيروت ـ 1983 .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة ـ مصادر النقد الموضوعي	7
الفصل الأول : مفاهيم النقد الموضوعي	37
مفهوم « الموضوع »	37
مفهوم « المعنى »	45
مفهوم « الحسية »	53
مفهوم « الخيال »	61
مفهوم « العلاقة »	67
مفهوم « التجانس »	71
بين « الدال والمدلول »	78
مفهوم « شكل المضمون »	81
مفهوم « البنية »	85
مفهوم « العمق »	90
بين « المشروع » و« القصدية » و« الوعي »	94
مفهوم « المحالّة »	99
الفصل الثاني : « پول إلوار » : دراسة تطبيقية مترجمة ـ	105
الفصل الثالث : نقد « المنهج الموضوعي »	148
1 ـ بين « الموضوعية » و« التحليل النفسي »	148
2 ـ بين « الموضوعية » و« الموضوعية البنيوية »	158
3 ـ بين « الموضوعية » و« البنيوية »	162
الخاتمة	168
المكتبة	171

1990/9/362


المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع